anxa
86-B
14938

BIJDRAGE TOT DE GESCHIEDENIS VAN HET NATUURGEVOEL IN DE MIDDELEEUWSCHE NEDERLANDEN.

A. E. C. VAN DER LOOIJ VAN DER LEEUW.

BIJDRAGE TOT DE GESCHIEDENIS VAN HET NATUURGEVOEL IN DE MIDDELEEUWSCHE NEDERLANDEN.

BIJDRAGE TOT DE GESCHIEDENIS VAN HET NATUURGEVOEL IN DE MIDDELEEUWSCHE NEDERLANDEN.

PROEFSCHRIFT TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN DOCTOR IN DE NEDERLANDSCHE LETTERKUNDE, AAN DE RIJKS-UNIVERSITEIT TE UTRECHT OP GEZAG VAN DEN RECTOR MAGNIFICUS MR. D. SIMONS, HOOGLEERAAR IN DE FACULTEIT DER RECHTSGELEERDHEID, VOLGENS BESLUIT VAN DEN SENAAT DER UNIVERSITEIT TEGEN DE BEDENKINGEN VAN DE FACULTEIT DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE TE VERDEDIGEN OP WOENSDAG 30 NOVEMBER 1910, DES NAMIDDAGS TE DRIE UUR DOOR

ALETTA ELISABETH CORNELIA VAN DER LOOIJ VAN DER LEEUW, GEBOREN TE ROTTERDAM ∴ ∴ ∴ ∴ ∴

UTRECHT. — A. OOSTHOEK. — 1910.

AAN MIJN VADER.

VOORWOORD.

Aan het einde van mijn studietijd gekomen, is het mij een behoefte een woord van dank te zeggen tot allen, die op eenige wijze tot mijn vorming hebben bijgedragen. In de eerste plaats tot U, hooggeachte promotor, Professor Vogelsang! Dat Gij mijn promotor hebt willen zijn, is voor mij van groote beteekenis geweest. Als vanzelf werd mij daardoor de weg geopend U van meer nabij te leeren kennen. En die kennismaking is mij een bron van genot geworden. Onvoorwaardelijk heb ik mogen putten uit den rijkdom van Uw weten en Uw ervaring. Maar meer nog dan Uw rijke geestesgaven heeft mij te allen tijde Uw vriendschap gegolden; in dat opzicht heb ik U meer te danken dan ik hier kan uitspreken. Waar het lot mij brengen zal, weet ik niet; maar hiervan kunt Ge overtuigd wezen: ook al mocht het ver van hier zijn en al mocht het mij niet worden vergund mij aan het vak te wijden, dat ik door U eerst waarlijk heb lief gekregen, de herinnering aan wat Gij mij als mensch en als leermeester hebt gegeven in de weinige jaren, waarin ik het voorrecht had onder Uw leiding te mogen werken, zal mij bijblijven en mij in mijn verder leven tot steun zijn. De uren, in Uw colleges, in het Kunsthistorisch Instituut en — last not least — in Uw gezellige woning doorgebracht, behoorden tot de rijkste en schoonste van mijn studiejaren. Ik kan slechts hopen ze niet voorgoed te moeten missen.

Ook aan U, geachte Professor Muller, ben ik zeer veel verschuldigd. Van Uw belangeloosheid en Uw hartelijkheid heb ik

meer dan eens ondubbelzinnige blijken mogen ontvangen. Wanneer ik in later jaren aan mijn studietijd terugdenk, zal me, naast hetgeen ik van U mocht leeren, ook dit steeds in de gedachte komen.

Aangename uren heb ik doorgebracht onder het gehoor van de hoogleeraren Kernkamp, Caland, Van Gelder en Van der Wyck.

Ook aan Uw lessen, Professor Kalff, denk ik steeds met het grootste genoegen terug.

Het doet mij leed, dat ik Uw cursussen niet meer zal kunnen volgen, hooggeachte Professor Bolland! Wat Gij mij hebt geleerd, behoort tot het beste, wat een mensch een ander mensch geven kan.

Mijn hartelijke dank zij hier ten slotte gebracht aan *allen*, wier bereidwilligheid mij op een of andere wijze mijn arbeid heeft gemakkelijk gemaakt.

Nog een woord over dien arbeid zelf.

Mijn oorspronkelijke plan een overzicht te geven van de ontwikkeling van het natuurgevoel in letterkunde èn beeldende kunst, heb ik om verschillende redenen moeten opgeven. Ten eerste bleek mij, naarmate ik verder in het onderwerp doordrong, dat, wilde deze studie niet een voor een proefschrift zeer ongewenschten omvang verkrijgen, een verdeeling van de stof noodzakelijk was. Bovendien was er een andere moeilijkheid gerezen: Hoe meer ik mij in de lectuur der middeleeuwsche schrijvers verdiepte, des te duidelijker werd het mij, dat een vergelijking tusschen letterkunde en beeldende kunst, wat dan toch eigenlijk het doel van mijn arbeid was, niet zuiver zou zijn door te voeren. Ligt een verschil van opvatting tusschen dichter en schilder reeds eenigszins in het wezen van hun beider kunst, zijn de meer visueele beschouwingen van den laatste tegenover de literaire, op gehoor en begrip steunende opvattingen van den eerste een natuurlijk uitvloeisel van den verschillenden aard van het terrein, waarop zij zich bewegen, die natuurlijke klove is in de Nederlanden der Middeleeuwen bijzonder duidelijk merkbaar door de omstandigheid, dat het gewichtigste, dat ons aan beeldhouwwerk

of schildering uit die periode is overgebleven, dateert uit den tijd, dat de groote realistische omwenteling in de beeldende kunst reeds haar beslag had gekregen. Is dus in het tijdperk, dat men hier nog voornamelijk literair zag, d.w.z. vóór de 2e helft der 14e eeuw, een vergelijking vrij wel onmogelijk door het onvoldoende materiaal, om en na 1400 is de toestand niet veel gunstiger. De beide kunsten loopen dan *te* veel uiteen. Want wat ook het verschil moge wezen tusschen de letterkunde van de vroege en latere Middeleeuwen, in een krachtigen groei van realistische observatie bestaat het niet. Zoo werd ik er vanzelf toe gebracht mij voorloopig te bepalen tot een der beide kunsten, in casu de beeldende kunst. Van de letterkunde [1]) kan men evenwel in het Aanhangsel datgene vinden, wat in opvatting aan de uitingen der beeldende kunst althans in zooverre beantwoordt, dat het tot een vruchtbare vergelijking aanleiding kan geven en dus in deze studie niet te eenenmale mag ontbreken.

---

1) Ik gebruikte overal de uitgaven, door Prof. Kalff vermeld in zijn Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde (Groningen, J. B. Wolters).

INHOUD.

Bladz.

INLEIDING . . . . 1— 14

EERSTE HOOFDSTUK. De Ontwikkeling van het Natuurgevoel tot den Tijd der Gebroeders Van Eyck . . . . 15— 54

TWEEDE HOOFDSTUK. De Ontwikkeling van het Natuurgevoel sinds den Tijd der Gebroeders Van Eyck . . . 55—129

I. Bodem 55

II. Water 65

III. Hemel 73

IV. Plantengroei 77

V. Dier 102

VI. Perspectief. 109

VII. Licht 116

AANHANGSEL. Het visueele Natuurgevoel in de Letterkunde . . . . 130—137

BEHANDELDE KUNSTWERKEN . . . . 138—146

LITERATUUR . . . . 146—153

VERBETERINGEN 154

INLEIDING.

Müsset im Naturbetrachten
immer eins wie alles achten.
Nichts ist drinnen, nichts ist drauszen:
denn was innen, das ist auszen.
So ergreifet ohne Säumnis
heilig öffentlich Geheimnis.
GOETHE.

Overal en te allen tijde heeft de mensch zich met de natuur verbonden gevoeld. Dat kan ook niet anders, want de mensch maakt deel uit van de natuur, is dus voor een deel de natuur, is mede natuur. Hierin ligt echter opgesloten, dat hij ook nog iets anders is, dat er ondanks eenheid ook verschil bestaat, dat mensch en natuur, hoewel ongescheiden, toch onderscheiden zijn. Zeer fijn geeft onze taal dat weer, wanneer zij van iemand zegt: „Van nature" is hij..., hetgeen toch wil zeggen: Uit de natuur brengt hij mee... De mensch heeft de natuur verlaten zonder haar te kunnen achterlaten. Hij heeft haar moeten meenemen, moeten opnemen in den geest, in zijn geest; hij is vergeestelijkte natuur. Doch juist in zooverre hij geest geworden is, heeft hij zich buiten de natuur gesteld en kunnen we spreken van een verhouding van den mensch tot de hem omringende natuur. Deze verhouding te bepalen is dus o. m. noodzakelijk, wanneer men de ontwikkeling van het geestesleven, hetzij van den mensch, hetzij van een mensch of een volk wil nagaan. Ik heb getracht in de volgende bladzijden het geestesleven van ons volk van deze zijde te belichten. Ook hier moest ik mij nog sterk beperken en geheel afzien van den strijd, dien het menschelijk vernuft met de natuur heeft gestreden — dus van het gebied der natuur-

wetenschap en haar voor de vast te stellen verhouding zeker uiterst belangrijke ontwikkelingsgeschiedenis — om mij te bepalen tot het contact tusschen de natuur en 's menschen ziel, tot het gebied van het natuurgevoel.

Wat is natuurgevoel? of juister: op welke wijze spreekt het natuurgevoel in het menschelijk leven mee?

Er is een contact tusschen den menschelijken geest en de natuur, dat men nog niet kan bestempelen met den naam „natuurgevoel", het contact, dat ontstaat door indrukken, verkregen bij zuiver zinnelijke, nog niet tot het bewustzijn gekomen waarneming [1]); door de Duitschers is dit aangeduid met den naam „Naturempfindung" [2]). Het karakter dier Empfindung schijnt te berusten op het samengaan van vorm en kleur van het object met bouw en werking van de organen van het subject [3]).

Natuurgevoel echter vereischt meer dan deze uiterlijke, oppervlakkige overeenkomst; hier is levensvoorwaarde het b e w u s t z ij n van de (dis)harmonie tusschen subject en object, de (dis)harmonie dus tusschen het innerlijk wezen van beide, tusschen de ziel van den mensch en de ziel der natuur.

Op het vaak geopperde argument, dat de natuur (en met name de anorganische natuur) geen ziel heeft, kunnen wij hier niet nader ingaan. De kwestie schuilt dieper. Aan het zelfstandig bestaan eener natuurziel hebben wij zelfs niet gedacht; niets bestaat op zichzelf; alles, wat bestaat, bestaat slechts in verhouding tot wat anders. Zoo kunnen wij menschen aan ons

---

1) Vgl. over waarneming de brochure van Dr. Theodor von Frimmel: „Vom Sehen in der Kunstwissenschaft", Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1897; p. 3 ss.

2) Vgl. Robert Vischer: Ueber das optische Formgefühl, S. 3 ff. (J. O. Galler, Stuttgart 1873).

Vaak echter worden „Empfindung" en „Gefühl" — als in het Hollandsch „gevoel" en „gewaarwording" — verward; zoo bijv. Weichardt in zijn dissertatie: Die Entwicklung des Naturgefühls in der mittelenglischen Dichtung vor Chaucer (P. Peters, Kiel 1900), Inleiding en Otto Lüning: Die Natur, ihre Auffassung und poetische Verwendung in der altgermanischen und mittelhochdeutschen Epik bis zum Abschluss der Blütezeit. (Fr. Schulthess, Zürich, 1889), Inleiding.

3) R. Vischer, t. a. p. p. 8 ss.

zelven, aan het kind, dat met poppen speelt, aan de verhouding van ons volwassenen tot levenlooze dingen, waaraan wij kinderlijk gehecht kunnen zijn, dagelijks beleven de afhankelijkheid van òns gevoel van een correspondeerend wedergevoel in de ons omringende wereld, dat voor ons zieleleven zóó onmisbaar is, dat wij het, waar wij het niet onmiddellijk kunnen beleven, door een eigenaardige verdubbeling van ons eigen bewustzijn als het ware scheppend neerleggen in het voorwerp, waar wij op een of andere wijze voor voelen.

Zoo schept zich de natuurgevoelige mensch een wedergevoel, een wederleven, een wederziel in de natuur; hij be-zielt haar. En daar „der Mensch sich erst an seinem Nebenmenschen zu einem wahren Gefühlsleben erhebt", daar, zooals reeds de Grieken zeiden, „πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπος", daarom bezielt hij haar met menschelijke gevoelens en stemmingen, leent haar zijn eigen persoonlijkheid en maakt haar zoo tot echo van zijn innerlijk leven. Wat hem als 't ware bij intuïtie doet voelen, dat hij dat doen kàn, is steeds het vage besef van een (bestaande of door schijnbaar overeenkomstige eigenschappen voorgetooverde) verwantschap [1]). „Das Geheimnis aller Auffassung des Schönen — in Kunst oder Natur — beruht eben in der Uebertragung unseres Innern auf das Gegenständliche, in der Vermählung des heimlich im Herzen verborgenen mit der den Dingen immanenten Idee, welche wir in ihnen ahnen und reproduzieren" [2]).

Waar dat de grondtoon is van alle natuurgevoel, daar spreekt het wel vanzelf, dat dit zich zal verdiepen naarmate een rijker, voller persoonlijkheid de natuur beschouwt. Immers slechts hij,

---

1) Door dit voorgevoel gedreven, komt de mensch vroeger of later tot zelf-herkenning in de natuur, maar dàn zijn we het natuurgevoel te buiten en te boven, dan zijn we gekomen tot natuur-begrip, tot de philosofische beschouwing der natuur.

2) Alfred Biese: Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit, Leipzig, Verlag von Veit & Comp., 1892. S. 238.

Een Engelsche vertaling verscheen in 1905 bij George Routledge & Sons, Ltd., London en bij E. P. Dutton & Co., New York.

die een zeer rijk innerlijk leven heeft, zal de natuur al haar rijkdom kunnen ontlokken. Zoo zullen wij, willen wij de natuur in al haar glans en grootheid leeren begrijpen, willen wij alle in haar verborgen mogelijkheden tot weerkaatsing onzer menschelijkheid leeren inzien, ons moeten wenden tot de geestelijk meest begaafden en wel tot diegenen onder hen, die krachtens hun aanleg zich geroepen gevoelen den rijkdom van hun zieleleven aan anderen te openbaren... de kunstenaars. Daarbij zullen natuurlijk de uitingen in haar aard oneindig wisselen naar gelang van tijd, plaats en persoonlijkheid. Iedere ontwikkelingsphase, iedere nationaliteit, ieder verschil van aanleg zal hier merkbaar worden. Het kan echter mijn taak niet zijn u hier van al die uitingen, zelfs niet van de meer algemeene nationaliteitsuitingen — van de Indisch-pantheïstische, Joodsch-monotheïstische, Grieksch-aesthetische af tot de universeel-moderne toe — een beeld te geven. Wie hierover meer wil weten, raadplege het bovengenoemde boek van Biese. Hier volge alleen, wat onontbeerlijk is voor ons doel.

De oudste vorm, waaronder zich het natuurgevoel aan ons voordoet, is de v r e e s voor de natuur. Onbekend met de wetten der physica en nog niet in staat zich rekenschap te geven van de wonderbare natuurwerking, die hij zelf steeds in het leven riep, voelde de primitieve mensch zich weerloos en zonder hulp tegenover de natuurkrachten. En als de strijd der elementen losbarstte en hij met vernietiging bedreigd werd, moest het hem wel vanzelf in de gedachte komen, dat er machtige geesten waren b u i t e n hem, die de bewerkers waren van alle heil en onheil. De oermensch bezat nog niet genoeg kennis van de natuur en van eigen wezen om zelfbewust op de natuurinvloeden terug te werken; machteloos en passief staat hij tegenover de verschijnselen in de hem omringende wereld en maakt zich tot object van de door hemzelf gepersonifieerde natuurkrachten. Deze vergoddelijking der natuur komt tot uiting in de oudste poëtische stof: de mythologie.

Heel veel onafhankelijker wordt het natuurgevoel niet, wanneer het geloof aan Goden vervangen wordt door het geloof aan één God.

In het Jodendom wordt de natuur ontgoddelijkt en gemaakt tot een schepping van den eenigen God, die boven haar uit ten hemel stijgt en daar troont in het paleis zijner heiligheid [1]). Deze opvatting leidde tot een zeer eenzijdige vereering der natuur. Slechts in zooverre zij in betrekking stond tot den Schepper, werd zij verheerlijkt. Zelfstandige beteekenis had zij niet, evenmin als de mensch [2]). Zij was Gods eigendom [3]) en had slechts in zooverre waarde, als men uit haar de grootheid van den Schepper kon aantoonen. Zij was als een rijk gekleede slavin, die door haar tooisel de macht en heerlijkheid van haar heer verkondigt.

Het Christendom maakte den afstand tusschen God en de natuur nog grooter. Wel was deze tot een macht geworden, wier zelfstandigheid men erkennen moest, maar men was nog niet ver genoeg om te begrijpen, dat men door haar lief te hebben zijn God niet zou verliezen, omdat de natuur deel uitmaakt van de Godheid. Slechts enkelen hebben daar iets van gevoeld. Laat ik hier eenige woorden van Augustinus mogen aanhalen, die in fijnheid van gedachte en uitdrukking hun weerga misschien niet hebben in de Middeleeuwen. In het tiende boek zijner Bekentenissen [4]) vraagt Augustinus zich af, wat hij liefheeft, als hij God liefheeft. „Quid autem amo, cum te amo? Non speciem corporis, nec decus temporis, non candorem lucis ecce istis amicum oculis, non dulces melodias cantilenarum omnimodarum, non florum et unguentorum et aromatum suaveolentiam, non manna et mella, non membra acceptabilia carnis amplexibus. Non haec amo, cum amo Deum meum; et tamen amo quamdam lucem, et quamdam vocem, et quemdam odorem, et quemdam cibum, et quemdam amplexum, cum amo Deum meum, lucem, vocem, odorem, cibum, amplexum interioris hominis mei.” Voor de meeste middeleeuwsche Christenen echter was God de hemelsche vader, die troont boven

---

1) Psalm 11 : 4, 14 : 2, 33 : 13 en 14.
2) Jesaja 40 : 17, 4 : 35.
3) Exod. 19 : 5, Deut. 10 : 14, Job 41 : 2, Ps. 24 : 1, 50 : 12, 89 : 12, enz.
4) Confessiones, Liber X : 6.

de sterren en het leven op aarde slechts een reis naar den hemel; aller streven was op het boven-zinnelijke, boven-natuurlijke gericht en alles, wat daar de aandacht van afleidde, was uit den booze. Zoo is dan de geheimzinnige macht der natuur tot een lokmiddel van den Duivel geworden, dat men moest verachten en verafschuwen [1]). Van waarde was de natuur alleen, wanneer zij werktuig was in Gods hand.

Toch heeft het Christendom indirect een goeden invloed gehad op de ontwikkeling van het natuurgevoel, in zooverre het namelijk de waarde van den mensch verhoogde door de menschwording van God in Christus. De mensch is niet meer Gods dienstknecht [2]), hij is Gods kind [3]) geworden. Deze opvatting moest noodzakelijk eenmaal leiden tot een der grootste ontdekkingen [4]), die ooit gedaan zijn: de ontdekking van de oneindigheid van het Ik, van de godmenschelijkheid, die, niet als aanzijn in Christus, maar als algemeen geldige gedachte, de grondslag der moderne levensopvatting, de grondslag ook van een nieuwe natuurbeschouwing is geworden. Maar de Middeleeuwen zijn nog niet zoo ver [5]). Slechts hier en daar vindt men kiemen, die een schoonen bloei beloven [6]). Eerst in het einde der twaalfde eeuw doen zich verschijnselen voor, die de groote geestesverandering aankondigen [7]). Maar het duurt nog

---

1) 1 Joh. 2 : 15, 1 Joh. 5 : 19, Jac. 4 : 4, enz.

2) Joh. 15 : 15.

3) 1 Joh. : 3.

4) Het ware eigenlijk juister van her-ontdekking te spreken. Reeds Philo van Alexandrië (geboren ± 20 v. Chr.) had gezegd: — μαθὼν ἀκριβῶς ἑαυτόν, εἴσεται ὁ νοῦς τάχα που καὶ Θεόν. en twee eeuwen later schreef Clemens van Alexandrië († 220 n. Chr.): — πάντων μέγιστον μαθημάτων τὸ γνῶναι ἑαυτόν· ἑαυτόν γάρ τις ἐὰν γνῴη Θεὸν εἴσεται. Vgl. G. J. P. J. Bolland: Zuivere Rede en hare Werkelijkheid, 2e uitg. Leiden, A. H. Adriani, 1909; p. 399.

5) Christus voer weer ten hemel, maar de beteekenis van de hemelvaart en van de uitstorting van den H. Geest werd nog niet begrepen.

6) Bij Augustinus o. a., passim.

7) Met name in Italië en Zuid-Frankrijk; ik bedoel de beweging der Waldenzen, de opkomst der Italiaansche steden, de liederen der Provençaalsche troubadours (vgl. over

tot het begin der dertiende eeuw, vóór het bevrijdende woord gesproken wordt en dan is het nog half onbewust. Het fijngevoelige, van liefde overvloeiende hart van Franciscus van Assisi heeft den diepen inhoud van het eerste Christendom, den godsdienst der alomvattende liefde, gevoeld, heeft gevoeld de eenheid van God, mensch en natuur [1]). En Franciscus heeft vol geestdrift verkondigd, wat zijn hart hem ingaf, maar — en dit is het tragische in de figuur van den grooten Italiaanschen bedelmonnik — begrepen, wat hij predikte, begrepen, dat hij de drager was van een wereldveroverende Idee, heeft hij niet. Hij heeft die Idee slechts met het gevoel beleefd, in onontwikkeld bewustzijn. „Seine Religion war Gefühl, die Predigt, in der er sie verkündete, wirkte durch das Gefühl, sein Verhältnisz zu den Menschen und der Natur war durch das Gefühl bedingt. Sein Leben ist ein groszer Dithyrambus auf das Gefühl," zegt Thode van hem [2]). Daarin lag echter ook zijn groote kracht, het geheim van zijn overweldigenden invloed. Immers het volk leeft met het gevoel, niet met den geest.

Toen hij zijn prediking begon, kwam er als 't ware een voorjaarsstemming over de menschen. Men leze de schoone plaats, waarin Thode ons den verkwikkenden, zegenrijken indruk schildert, dien Franciscus' woorden teweegbrachten: „Wie ein warmer Sonnenschein strömte es über die Welt und Jeder, der Arme wie der Reiche, durfte sich ungestraft an seiner Kraft erfreuen. Die Menschheit eilte in 's Freie hinaus, und da schien Alles verwandelt wie nach langer, grauer Regenzeit; in leuchtendem Grün prangten die Bäume und Sträucher, in bunten Farben blühten die Blumen, über den blauen Himmel zogen die luftigen, weiszen Wolken-

---

deze laatsten: Franz Xaver Kraus: Geschichte der Christlichen Kunst. (Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung, 1908) II, p. 19 ss. en Fr. Diez: „Die Poesie der Troubadours" (2e Aufl.) en „Leben und Werke der Troubadours". (Leipzig, 1882).

1) Vgl. Frans' Zonnenhymne, vertaald weergegeven in Henry Thode: „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien"; 2e Aufl., Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1904. S. 58.

2) t. a. p. p. 50.

gebilde und die dunklen Wälder schallten wieder vom Sange der Vögel. Wie schön war doch die Welt, wie glücklich der Mensch, sie mit allen seinen Sinnen genieszen zu dürfen — wie gütig der Gott, der ihm alles zur Freude geschaffen! Da ward der Gedanke zum Jubel und der Jubel zum Gebet und das Gebet zum Vorsatz, den liebenden Schöpfer wieder zu lieben, ihm die Güte zu vergelten, die er dem Menschen angethan" [1]). We zien de ontzaglijke verandering, die heeft plaats gehad. Het godsverlangen van Franciscus had zich stormenderhand den hemel veroverd; zijn onmetelijke liefde de klove tusschen God en de menschheid overbrugd en het rijk Gods uit zijn bovenzinnelijke hoogte op aarde teruggebracht. De natuur was ontzondigd, het oog voor de werkelijkheid geopend, het realisme geboren.

We zeiden zooeven, dat de voorbeeldelooze uitbreiding der nieuwe denkwijze haar oorzaak vond in het verhoogde gevoelsleven van het volk. Het ware echter een verkeerde voorstelling, wilde men hierbij uitsluitend aan de lagere klassen denken; in alle rangen en standen der toenmalige maatschappij, in alle kringen van geestesleven is een herleving van het gevoel waar te nemen. Er zijn voorbeelden te over. In de poëzie maken de plechtige middeleeuwsche kerkgezangen plaats voor het stormende „Dies irae", voor Jacopone's ontroerende „Stabat mater"; naast de scholastische wetenschap zal zich de mystiek doen gelden (Bonaventura) en de beeldende kunst zal de starre majesteit der Byzantijnen zien wijken voor de innigheid, de bezielde menschelijkheid [2]) van Giovanni Pisano, Giotto e. a.

Uitvoeriger kan ik hier niet bij stilstaan: Nadere bijzonderheden vindt men bij Thode [3]). Alleen met de schilderkunst moeten wij ons nog een oogenblik bezighouden, omdat deze haar invloed

---

1) Thode, t. a. p. p. 416. Vgl. ook André Pératé: „La peinture italienne avant Giotto" in André Michel: Histoire de l'Art (Librairie Armand Colin, Paris), Tom. II, p. 429.

2) Althans van bedoeling.

3) t. a. p. p. 407—458.

later meer onmiddellijk op het Noorden zal doen gelden. De nieuwe Levensidee moest zich uiten in drie richtingen:

a) In de uitbeelding van de menschelijkheid van God [1]).

b) In de uitbeelding van de goddelijkheid, van den geest des menschen [2].)

c) In de liefde voor de natuur.

Wij bepalen ons tot de laatste.

In hoeverre is daarvan iets bij de kunstenaars te bespeuren?

Een der eerste bewijzen van den invloed der nieuwe levensbeschouwing is de verandering van den gouden of versierden, decoratieven Byzantijnschen achtergrond in een „natuurlijken." Dit is van het grootste gewicht, want het sluit in: de algeheele opname van de natuur in den waarnemingskring van den kunstenaar. Het landschap, ook het intérieur ontstaat [3]) en wekt als vanzelf de aandacht voor een vraagstuk, dat een geheele omwenteling in de kunst zal teweegbrengen, nl. dat van de weergave van de ruimte in het platte vlak. De derde dimensie wordt als 't ware herontdekt en deze ontdekking wordt de basis voor de kunst der Renaissance, ja voor die van den geheelen modernen tijd.

---

1) Het leven van Christus en van zijn moeder Maria wordt van nu af episch-dramatisch beleefd en weergegeven.

2) Deze uitbeelding zal zoowel in de beeldhouwkunst als in de schilderkunst geschieden in drie phasen, die evenwel niet geheel parallel loopen: 1) Jacopo della Quercia (1374—1438) — 2) Donatello, Luca della Robbia, Verrocchio — 3) Michelangelo (beeldhouwkunst) — 1) Masaccio, Andrea del Castagno, Paolo Uccello, enz. — 2) Leonardo da Vinci — 3) Michelangelo (schilderkunst). Vgl. Dr. A. Pit: „De Overgang van Gothiek tot Renaissance en van Realisme tot Idealisme", in het Tijdschrift voor Wijsbegeerte, 1ste Jaargang (1907), p. 343 ss.

In de hoogste uitingen blijven die uitbeeldingen natuurlijk toch slechts benaderingen en willen ook niet meer zijn: „Zelfs Michel-Angelo vermocht het [Christustype van Verrocchio] niet te overtreffen, waardoor wij misschien tot de overtuiging hebben te komen, dat de ideale mensch, als de goddelijke mensch, evenmin als de godheid zelve, door de kunst is af te beelden. De vleeschwording der idee kan, bij verkeering, gedacht worden, maar door eene verzakelijking ontzinkt aan dit zuiver geestelijke onmiddellijk de verhevenheid, welke haar wezen is. Michel-Angelo schijnt dit ook begrepen te hebben. Pit, t. a. p. p. 362; vgl. ook p. 370/371.

3) Wel bestond het landschap ook in de Byzantijnsche kunst als navolging en aflegger van de laat-Romeinsche en oud-Christelijke landschappen, maar in den loop der tijden was het zoodanig verstard tot een fabrieksmatigen vormencanon, dat men van landschap eigenlijk niet meer spreken kan.

Giotto di Bondone, de grootste schilder van het 14e eeuwsch Italië 1), de vriend van Dante, is een der eersten, in wien de nieuwe geest tot uiting komt. Wel ligt zijn grootste kracht in de uitbeelding van den mensch en zijn aandoeningen en is zijn landschap nog zeer onbeholpen en in vele opzichten conventioneel 2), maar toch zijn ook hier nieuwe problemen aangedurfd. Men denke aan de „stijlvolle" wijze, waarop Giotto zijn klare composities door den landschappelijken of architectonischen achtergrond afsluit 3), een uiting van zijn fijn ontwikkeld vormgevoel, die in Italië eerst een eeuw later op de juiste waarde zal worden geschat 4) en in het Noorden niet voor het midden der 16e eeuw 5) volkomen wordt begrepen. Daar wordt de aandacht meer getrokken door een andere zijde van zijn talent: de weergave van de ruimte. Uit de fresco's van Padua (Arena) en Florence (S. Croce) en vooral uit die van de bovenkerk van Assisi 6) viel te dien opzichte veel te leeren. Ook uiterlijke bijzonderheden (gezichtstypen, kleeding, rotsen, enz.) worden door Noordsche schilders overgenomen.

Maar de groote invloed op het Noorden ging waarschijnlijk niet zoozeer uit van Florence als wel van Siena 7), het vroolijke, levenslustige Siena, dat meer dan eenige andere stad in Italië genoot van de dingen dezer wereld en er een open oog voor

---

1) 1267—1337. Vgl. André Pératé: La peinture italienne au XIVe siècle in André Michel, Tom II^2, p. 777 ss. en H. Thode: Giotto (Verlag von Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig, 1899).

2) Men zie bijv. de Byzantijnsche rotsvormen, den kalen bodem, de wanverhouding tusschen personen en omgeving, enz. — Vgl. voor de ontwikkeling van de landschapsschilderkunst in Italië: J. Guthmann: Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael; Leipzig, Karl W. Hiersemann 1902 en W. Kallab: Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV und XV Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwickelung, Jahrb. der kunsthist. Samml. des A. H. Kaiserhauses, Bd XXI, Wien, 1900. — passim.

3) Vgl. plaat I^1.

4) Eerst Masaccio († 1428) trekt de consequentie.

5) door P. Brueghel d. O.

6) Indien deze ten minste van Giotto zijn, vgl. Kallab, t. a. p. p. $41a^1$ en p. $36a^1$. Zie Pl. 1^2.

7) Z. beneden p. 14, 23.

had [1]). Die wereldsche zin, door Dante zoo grimmig beoordeeld [2]), had ten gevolge, dat de aandacht werd afgeleid van handeling en compositie en gericht op de omgeving. Het is de groote verdienste geweest van Duccio di Buoninsegna [3]), dat hij voor het eerst de wereld der verschijnselen om haarszelfs wil de weergave door den kunstenaar heeft waardig gekeurd [4]).

Dit is een enorme stap in de richting van het naturalisme. Van nu af wordt alles in de natuur voorwerp van onderzoek; alles heeft gelijke waarde. Hier ligt tevens in de eerste plaats de kiem van de genreschilderkunst. Van hoe groote beteekenis dit ook buiten Siena geweest is, daarvan getuigt de geheele kunst van het quattrocento.

De bedoelingen en pogingen der Sieneesche schilders brachten sterker dan elders het probleem der ruimte op den voorgrond. In de oplossing daarvan ligt ook de kracht der Sieneesche school. Reeds Duccio had een soort perspectivisch systeem uit de bestaande handwerkersgebruiken gelicht [5]), dat, door anderen overgenomen, in zwang blijft tot Brunellesco's [6]) wetenschappelijke vestiging der lijnperspectief.

Maar zijn ruimteweergave doet toch nog denken aan het tooneel zijner dagen, wijst nog op de betrekking tot de Sacra Rappresentazione [7]).

---

1) Voorbeelden bij Guthmann, p. 52. ss.

2) Inferno XXIX, 121—123.

3) 1260—1320.

4) Vgl. bijv. den Intocht in Jeruzalem van Giotto en van Duccio; Plaat II[1] en [2].

5) Nieuw daarin is de waarneming van den horizon en de bepaling van het standpunt van den toeschouwer door de verkorten. Het vluchtpunt ontbreekt nog. Vgl. Kallab, t. a. p. p. 35.

Ook in het Noorden is een renaissance der perspectief waar te nemen. Vitellio (13e eeuw) brengt de Arabische bewerking van Euclides door Abû ibn Alhaitham in het Latijn over en vermeerdert haar met een reeks van toevoegsels. De Engelschman Joh. Peckham schrijft een boek onder den titel: „Perspectiva communis”, dat een uittreksel uit Vitellio's werk schijnt te zijn. Aan sommige Universiteiten werd onderwijs in de perspectief gegeven. Vgl. G. Joseph Kern: „Die Grundzüge der linear-perspectivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder Van Eyck und ihrer Schule”, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1904, p. 29—36.

6) 1377—1447.

7) Een eigenaardigheid van het tooneel der Sacra Rappresentazione was het gebrek aan

Ver boven hem uit rijst de figuur van Ambrogio Lorenzetti (± 1324—1345). Vrij, onafhankelijk van eenig conventionalisme, heeft deze meester ons werken nagelaten, die in hooge mate de aandacht verdienen. De fresco's in de Sala della Pace in het Palazzo pubblico te Siena [1]), Lorenzetti's voornaamste werk, staan geheel alleen in de 14e eeuwsche schilderkunst. Zij zijn in zekeren zin voor Italië, wat het Gentsche altaar is voor de Nederlanden.

In den loop der tijden zeer geschonden, heeft een gelukkig toeval juist het landschap — althans van de rechterhelft — vrijwel voor ons gespaard. De meester geeft er ons een uitvoerig beeld van het toenmalige leven te Siena en vindt daarbij ruimschoots gelegenheid zijn echt Sieneesche voorliefde voor genretafereeltjes en voor het ruimteprobleem te toonen. Dadelijk worden we getroffen door een nieuw gegeven: een kijkje binnen in de stad [2]). De perspectivische moeilijkheden, die daardoor ontstonden, zijn zeer behendig opgelost. Tegen den gekanteelden muur, die rechts [3]) aan den rand naar de diepte wijkt, ligt de stad, hooger dan de buitenmuursche vlakte. Door den vierkanten poorttoren, van de hellingen op den achtergrond, van het linker voorplan af komen straten en straatjes te zamen, uitloopend op een pleintje met een klein blok huizen in 't midden. Dat plein, tegelijk voorgrond en

---

perspectivische verdieping. Het tooneel was lang en smal, analoog met de naast elkaar voorgestelde, niet op elkaar volgende, gebeurtenissen van het spel. Er was geen concentratie, geen eenheid van plaats en tijd. Alles gebeurde gelijktijdig, naast elkaar. De handeling geschiedde in hoofdzaak op den voorgrond; de omgeving diende niet als achtergrond, maar was mede in de handeling betrokken.

Vgl. Eduard Flechsig: Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des XVI Jahrhunderts, Erster Teil, (Dresden, Bruno Schulze 1894), p. 3/4, 81/83. J. Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, 10 Aufl. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1908,p. 131. — J. Guthmann, t. a. p. p. 66; W. Creizenach: Geschichte des neuern Dramas, I, p. 65, 87, 166; Halle A. S., Verlag von Max Niemeyer, 1893.

1) Voorstellende „de gevolgen van een goed en een slecht bestuur" en uitgevoerd ± 1340, vgl. Kallab, t. a. p. p. 44; Crowe und Cavalcaselle: Gesch. der ital. Malerei II, 308; Guthmann, t. a. p. p. 80. Zie plaat III.

2) Tot nu toe gaf men een stad alleen als achtergrond, van buiten.

3) De termen „links" en „rechts" zijn overal gebruikt van het standpunt van den toeschouwer uit.

middelplan, is het tooneel. Als op achterdoek en zijschermen geschilderd, verrijzen rondom Siena's gebouwen: breede, platgedekte, gekanteelde voorgevels met boogvensters, avontuurlijk overhangende bovenverdiepingen, onderpuien, geopend in wijden toog. En boven de tinnentransen en hobbelige pannendaken verheffen zich de grimmige torens.

Geheel nieuw en hoogst merkwaardig in dit stadsgezicht is de poging, door den schilder gedaan, om een verbinding te vinden tusschen voorgrond en verschiet. Voor het eerst vindt men hier het middelplan [1]), een feit, dat daarom van zooveel belang is, omdat hierdoor de weg is geopend tot de ware natuurschildering, die het landschap of het intérieur niet geeft als versierenden achtergrond voor de op het voorplan gegeven handeling, maar als omsluitend geheel, als omgeving, waarin de gebeurtenissen spelen. Geheel in overeenstemming met de waarneming van het middelplan zijn de personen naar den achtergrond toe in steeds kleiner maatstaf gehouden [2]), hetgeen niet weinig bijdraagt tot gemakkelijke ontleding der compositie. Minder gelukkig schijnt mij de perspectief in de architectuur op den achtergrond. Hier geen klaarheid, geen overzicht, maar een gewirwar van torens, daken, schoorsteenen, loggia's, enz. Toch kan men ook hier op eenige juiste waarnemingen wijzen; men zie bijv. de zoo goed in verhouding geziene figuren der werklieden, op het dak van een der paleizen aan den arbeid, op den koepel en de campanile van den Dom, die uitmuntend den indruk van afstand wekken. Voorgrond en middelplan zijn gebruikt tot het aanbrengen der geliefkoosde genretafereelen, waarbij men soms onwillekeurig moet denken aan latere Nederlandsche gegevens van denzelfden aard, vgl. bijv. den schoenmakerswinkel met het stilleven van laarzen, het ezelsveulen op den voorgrond, de toon-

---

1) Al is de aanduiding nog primitief.

2) Geheel juist is de verkleining niet; de ruiters op het middelplan bijv. zijn te groot, vergeleken bij het torenachtige gebouw op den achtergrond; de personen rechts op het plein te klein in verhouding tot de hooge spitsbogen der huizen, enz.

bank met potjes en pannetjes, de kruik in de nis er boven en dgl.

Rechts van den stadsmuur strekt zich de ager Senensis uit, later door paus Pius II (Enea Silvio de' Piccolomini) [1]) met zooveel liefde beschreven [2]). Het is een beeld in vogelvlucht! Op bewonderenswaardige wijze zijn de nieuwe moeilijkheden — voor een deel althans — opgelost. Een uitgestrekte, voortreffelijk de diepte inleidende vlakte en een groot meer vormen den overgang van den breeden verkeersweg op den voorgrond naar de heuvelenreeks in de verte en brengen, nog beter dan het middelplan in het stadsgedeelte, orde en klaarheid in de talrijke motieven. Het karakter van vergezicht is over 't algemeen goed bewaard. Voorgrond en middelplan zijn ook hier het tooneel voor vele frisch waargenomen, realistisch geteekende episoden.

Ik heb bij deze fresco's met opzet iets langer stilgestaan. Zij vertoonen zooveel elementen, die we later in de Nederlanden terugvinden [3]), dat het, bij de vele betrekkingen tusschen het Noorden en Italië [4]), niet onmogelijk zou zijn, indien de oude Nederlandsche kunst in laatste instantie op deze of dergelijke Sieneesche werken terugging [5]). Wenden we onzen blik thans naar het Noorden.

---

1) 1405—1464.

2) Pii Secundi Pontificis Maximi commentarii rerum memorabilium, Liber IV, p. 101: „Situs ipse Senensis agri maxime civitati vicinus, supra quam dici possit, amoenum habet aspectum, colles clementer elevati aut domesticis arboribus vitibusque consiti aut ad fruges arati iucundissimis imminent vallibus, in quibus vel sata virent vel prata, et rivi decurrunt perennis aquae — — —. Adsunt et frequentes silvae seu natura seu arte paratae, in quis dulcissime modulantur aves, neque tumulus est, in quo cives suburbana praedia non magnifice aedificaverint. Per ea loca laetus transiit Pontifex." (uitg. van 1614, Frankfort).

Vgl. A. Biese, t. a. p. p. 155a[2].

3) Bijv. den hoogen horizon, het „rijke" landschap (een gevolg van de neiging voor het „te veel", waarin de kunstenaar, in de eerste ontdekkingsvreugde, zoo spoedig vervalt), de „vedute", de voorliefde voor genre en stilleven, de vele doorkijkjes, enz.

4) Z. beneden p. 23, a[3].

5) Kraus noemt de Sieneezen in 't geheel niet; hij laat het gevoel voor het landschap in Italië eigenlijk eerst aanvangen met Masaccio (t. a. p. p. 24). Henri Bouchot in een artikel, getiteld: Le Paysage chez les Primitifs in „Histoire du Paysage en France" (uitg. van de École d'Art, Paris, Librairie Renouard, 1908) p. 6. ss., gaat nog verder en miskent uit vaderlandsliefde de geheele Italiaansche kunst van dien tijd in haar landschappelijke bedoelingen.

EERSTE HOOFDSTUK.

De Ontwikkeling van het Natuurgevoel tot den Tijd der Gebroeders Van Eyck.

De eerste vraag, die wij in dit hoofdstuk te beantwoorden hebben, die naar den oorsprong van het natuurgevoel in de Nederlandsche kunst [1]), brengt ons al dadelijk in aanraking met een zeer netelige, tot op heden nog niet opgeloste kwestie: de vraag naar den oorsprong en de ontwikkeling van het realisme in de middeleeuwsche kunst van Noordwest-Europa.

Eeuwen lang heeft het oudste monument der Nederlandsche schilderkunst, het beroemde Gentsche altaar der gebroeders Van Eyck, door de meesterlijke natuurweergave, die hier als 't ware plotseling, onvoorbereid, door de kunstenaars is bereikt, als de bron gegolden voor de nieuwere, realistische schilderkunst in een groot deel van Europa. Voor Italië is deze opvatting onjuist, zooals we gezien hebben. Het realisme van het quattrocento was niet een import uit de Nederlanden, maar de vrucht van een geleidelijke ontwikkeling van denkbeelden, in eigen land reeds in het trecento ontkiemd.

En ten Noorden der Alpen?

Laten we daartoe even vluchtig den stand van zaken nagaan in de toenmaals meest beteekenende landen: Duitschland, Engeland en Frankrijk.

DUITSCHLAND. Aan de hand van Kautzsch' Erörterungen [2])

---

1) Wij bepalen ons tot de schilderkunst; beeldhouwkunst en architectuur zijn voor ons onderwerp van ondergeschikt belang.

2) Dr. Rudolf Kautzsch: Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriften-Illustration im späteren Mittelalter. Strassburg, Heitz & Mündel, 1894.

zien we, dat er in de Duitsche miniaturen [1]) van realisme eigenlijk geen sprake kan zijn vóór de tweede helft der 14e eeuw.

De middeleeuwsche kunstenaar streefde ook niet naar getrouwe weergave der natuur; voor hem was zij slechts van beteekenis voor zooverre zij verduidelijken moest, wat hij volgens den tekst had voor te stellen. Dit had bij den kleinen voorraad van onderwerpen ter illustratie ten gevolge, dat spoedig een vast stelsel van uitdrukkingsvormen, voor ieder begrijpelijk, elke persoonlijke waarneming verdrong. De voorstelling werd niet beschouwd als afbeeldsel van het leven, maar als symbool en het middeleeuwsche publiek was volkomen tevreden met enkele duidelijke teekens inplaats van een sprekend gelijkende nabootsing. Minder een gebrek aan technisch kunnen, zooals sommige schrijvers aannemen [2]), dan wel deze eigenaardige opvatting was de oorzaak van het irrealisme der vroegere Middeleeuwen [3]). In de eerste helft der 14e eeuw zien we daarin voor 't eerst eenige verandering komen. De kunstenaars trachten bijv. door verschillende handbewegingen en gezichtsuitdrukkingen verschillende aandoeningen weer te geven; zij leggen zich toe op een eenigszins uitvoeriger schildering van kleeding en huisraad, enz. Maar het zijn nog slechts aanloopjes, die eigenlijk geen naam mogen hebben. In de tweede helft der 14e eeuw zien we echter in Opperduitschland gewichtiger verschijnselen. Wel blijft de opvatting der boekverluchting in beginsel dezelfde [4]), maar verschillende teekenen kondigen een

1) Voor ons doel zijn de miniaturen het meest van gewicht. De groote schilderkunst der 15e eeuw vindt daarin haar voorbereiding.

2) Janitschek: „Geschichte der deutschen Malerei" S. 47, 105, 167. Ten onrechte schrijft Kautzsch deze meening ook toe aan Karl Lamprecht: „Deutsche Geschichte", II 75, 186, 218. III 211, 220, 231. De aangehaalde plaatsen stellen zeer duidelijk een geestelijk onvermogen voorop; dat technische onbekwaamheid daarvan het „gevolg" zal zijn, laat zich natuurlijk niet ontkennen. Vgl. ook Woltmann: Geschichte der Malerei I, 239.

3) Vgl. Fr. Carstanjen: Entwicklungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance, Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, 1896, p. 23; Pit, t. a. p. p. 347 ss. Louis Gillet in: Histoire du Paysage en France (z. p. 14a[4]), p. 34/35. Paul Gaultier: Reflets d'Histoire (Paris, Librairie Hachette et Cie, 1909), p. 133 ss.

4) Kautzsch, t. a. p. p. 46/47.

ingrijpende veranderingen aan. Men vgl. slechts de pogingen tot verdieping van het tooneel, de verbeteringen in de architectuur, de grootere vrijheid in de weergave van bewegingen en aandoeningen der personen, maar bovenal de zorg, aan het bijwerk besteed. Niet alleen, dat teekening en stofuitdrukking daarvan oneindig beter zijn dan een halve eeuw vroeger, maar men brengt het overal met voorliefde aan en niet alleen meer huisraad, ook dieren, ook genretafereeltjes [1]).

Omstreeks 1380/1400 begint de verandering; in 1450 is de boekverluchting volslagen hervormd. Het realisme heeft zijn intrede gedaan.

Aan den Rijn zijn reeds vroeger sporen te vinden. Graaf Vitzthum vermeldt ons in zijn uitstekend gedocumenteerd werk [2]) twee miniatuurboeken, in 1299 in Keulen door Johann von Valkenburg verlucht [3],) waarin de voorliefde voor architectuur en drolerieën reeds een begin van realisme verraden. Eveneens vinden we die verschijnselen in het Missale uit S. Cunibert in Keulen [4]) van vóór 1346 en in de Vitae Sanctorum uit S. Panthaleon te Keulen [5]), waarschijnlijk tusschen 1300 en 1320 ontstaan. Maar niet alleen de miniaturen, ook de monumentale kunst in Keulen vertoont teekenen van den nieuwen geest, o. a. in de drolerieën en de architectuur op de fresco's van de koorafsluiting in den Dom (± 1350) [6]), in het landschap op een antependium in Keulen en op schilderijen uit de richting van Meister Wilhelm als de bekende „Madonna im Paradiesgärtlein" te Frankfort (± 1400) [7]). En deze

1) Kautzsch, t. a. p. p. 41/47.

2) Dr. Georg Graf Vitzthum: „Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des Hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa". Verlag von Quelle und Meyer, Leipzig, 1907.

3) Missale in de Universiteitsbibliotheek te Bonn, no. 384, vermeld p. 198.
Graduale in het Aartsbisschoppelijk Museum in Keulen, vermeld p. 198.

4) Nu in de Groothertogelijke bibliotheek in Darmstadt, no. 876, vermeld p. 204.

5) Nu Brussel, Kon. Bibliotheek, no. 329—341, vermeld p. 206.

6) Vitzthum, t. a. p. p. 211.

7) Ludwig Kaemmerer: Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers, Diss. Leipzig, 1886. — p. 42/43: Köln: Wallraf-Richartz-Museum. Frankfurt: Städtisches Museum.

teekenen blijven niet tot Keulen beperkt; met meer of minder afwisseling vinden we ze langs den geheelen Rijn en Moezel (Prüm, Verdun, Metz) tot in Lotharingen en Noord-Zwitserland toe [1]). We zien dus, dat reeds lang vóór het ontstaan van het Gentsche altaar in een groot deel van Duitschland kiemen van realisme voorhanden waren.

Waar kwamen die vandaan?

Zeer merkwaardig is het hierbij op te merken, dat de streken, waar we ze vinden, juist diegene zijn, waar de mystiek het weligst heeft gebloeid. Naar Opperduitschland en den Rijn voeren ons de bekende namen uit de mystiek: Hildegard von Bingen, Elisabeth von Schönau, Christina von Stommeln, Meister Eckhardt, Suso, Tauler, David von Augsburg, Berthold von Regensburg, e. a. [2]). Onwillekeurig vraagt men zich af, of er tusschen deze twee verschijnselen eenig verband bestaat. Ons antwoord luidt: Ongetwijfeld. Wat de Hl. Franciscus voor Italië is geweest, dat werden de mystici, zijn geestelijke verwanten, voor Duitschland. Immers: wat is de mystiek anders dan het onmiddellijk, ondoordacht beleven van de eenheid van het eindige en het oneindige? Hier als in Italië neemt het gevoelsleven plotseling een buitengewone vlucht; hier als in Italië wordt in de kunst de zin voor het realisme er uit geboren. In Duitschland is echter het verband tusschen mystiek en kunst meer onmiddellijk dan in Italië; sommige schilderijen gelijken in de kunst overgebrachte mystische visioenen; is niet het beroemde „Paradiesgärtlein" te Frankfort als een op het doek gebracht visioen van de non Gertrud [3]) of van Suso? Keulen is het uitgangspunt der nieuwe beweging: „Köln ward für die Malerei das deutsche Assisi", zegt Richard Muther.

---

1) Vitzthum, t. a. p. p. 215—238. Vgl. ook het artikel van Dr. Arthur Haseloff in André Michel: Histoire de l'Art (Librairie Armand Colin, Paris), Tome II[1], p. 350/371.

2) Vgl. Alfred Peltzer: Deutsche Mystik und deutsche Kunst; Strassburg, Heitz & Mündel, 1899, p. 29 ss.

3) Gertrud was een non uit het klooster Helfta bij Eisleben; haar visioenen zijn door haar verhaald in de „Insinuationes divinae pietatis". Vgl. Peltzer, t. a. p. p. 52 en 59.

Maar — alleen met den invloed der mystiek komen wij er niet, want lang, vóórdat deze in de kunst doordringt, vinden wij reeds realistische elementen in de versieringsmotieven der miniaturen.

Waar deze hun oorsprong hebben?

Kautzsch wijst voor Opper-Duitschland op de mogelijkheid van beïnvloeding door Fransche handschriften [1]). Die mogelijkheid wordt voor West-Duitschland tot zekerheid gemaakt door Vitzthum [2]). Laat ons daarom thans onze aandacht vestigen op Frankrijk.

FRANKRIJK. Waar en wanneer zien we hier de eerste sporen van realisme? Als vanzelf richten we het oog naar Parijs, het centrum der beschaving, maar... we worden teleurgesteld. Niet in de hoofdstad des rijks vinden we de eerste aanduidingen der nieuwe richting, maar aan de uiterste Noordwestelijke grenzen, in de streek tusschen Tournai en Noyon [3]). Hier worden tusschen 1250 en 1320 een aantal romans verlucht, die over 't algemeen geringe kunstwaarde hebben, maar belangrijk worden door de voorliefde voor architectuur, landschapsmotieven en drolerieën, kortom door de realistische elementen, die zij bevatten. De naam Tournai voert ons naar het tegenwoordige België. Dat er voeling zal bestaan tusschen België en Noord-Frankrijk vermoeden wij terstond; immers de graaf van Vlaanderen was van oudsher een leenman van de Fransche kroon. Maar er zijn ook verscheidene Hss. om het ons te bewijzen [4]). Ons rest dus alleen vast te stellen, op welke wijze zich die voeling uitte. We moeten daartoe eerst een blik werpen op België. Hier zijn tusschen 1250 en 1320 twee groote middelpunten van kunstproductie: West-België (het graafschap Vlaanderen) met Gent en Brugge en Oost-België met Maestricht. De twee centra vertoonen onderling nauwe verwant-

---

1) Kautzsch, t. a. p. p. 49/50.

2) En wel schijnt in het bijzonder de Noordfransche stijl, vermengd met Belgische en Engelsche elementen, in dezen een rol gespeeld te hebben. Vitzthum, t. a. p. p. 196/238.

3) Vitzthum, t. a. p. p. 122/126.

4) Vitzthum, t. a. p. p. 137/143.

schap, maar hebben toch een eigen kunstkarakter. De Vlaamsche Hss. zijn zeer verschillend van de Noordfransche, sluiten zich onmiddellijk aan de monumentale Oostengelsche kloosterkunst aan [1]) en treffen dientengevolge door overrijkdom van versieringsmotieven, als rankwerk en drolerieën [2]). Ook de Maestrichtsche codices vertoonen deze eigenaardigheid, maar munten boven de Vlaamsche uit door de voorliefde voor architectuur en eigenaardige landschapsgegevens. „Das Interessanteste an diesen Miniaturen ist die Fülle der Architekturen, die Freude an landschaftlichen Motiven, weichen in leichten Strichreihen angelegten Grasboden, dichten groszblättrigen Baumkronen, Flüssen mit Fischen von allerlei Gestalt darin. Damit stehen diese Romane, soweit ich sehen kann, allein [3]). Is dit niet merkwaardig, wanneer we bedenken, dat ongeveer een eeuw later de gebroeders Van Eyck in deze streek geboren worden? Omstreeks 1300 vindt men dus in België een kunst, die in sommige opzichten onder invloed van Engeland staat, in andere geheel zelfstandig is, in weer andere voeling houdt met Frankrijk. We moeten nu nog antwoord geven op de vraag, hoe zich die voeling openbaarde. Welk land was het gevende, welk het ontvangende?

Vitzthum komt na behandeling der bovengenoemde overgangshandschriften tot de slotsom, dat België en daardoor indirect Engeland in dezen invloed uitoefende, Frankrijk invloed onderging. Moge deze conclusie misschien wat al te beslist zijn, in ieder geval blijkt, hoe omstreeks 1300 de grenzen tusschen Engeland, België en Noord-Frankrijk wegvallen. Dat bewijzen ons de overige Noordfransche Hss. groepen. Aldus vereenigd, dringt de Engelsch-Belgisch-Noordfransche stijl met zijn realistische elementen in de volgende jaren steeds verder in Frankrijk

---

1) Vitzthum, t. a. p. p. 133.

2) Daar de realistische bedoelingen in de Oostengelsche kunst slechts bestaan hebben uit een opeenhooping van onorganisch verbonden versieringsmotieven, zooals graaf Vitzthum zoo vriendelijk was mij mede te deelen, is het onnoodig hier dieper op de Engelsche kunst in te gaan.

3) Vitzthum, p. 135. Ik spatiëer.

door en naarmate zijn invloed grooter wordt, verzwakt die van Parijs, totdat omstreeks 1320 de Parijsche kunst dood schijnt en de Engelsch-Belgisch-Noordfransche oppermachtig is [1]). Dit is van groot gewicht; in de laatste jaren toch wordt meermalen de kunst, in de 13e en 14e eeuw ontstaan in het gebied der latere Nederlanden, als volkomen afhankelijk verklaard van Frankrijk [2]). Geheel juist is dit zeker niet, zooals we gezien hebben; evenmin valt echter te ontkennen, dat ook hier zeer aannemelijke dingen worden gezegd. Het eenige, wat, dunkt mij, op dit oogenblik met zekerheid kan worden vastgesteld, is, dat het volk der latere Zuidelijke Nederlanden reeds een eeuw vóór de geboorte der Van Eycks een aanleg toonde voor realisme, die den toekomstigen bloei in die streken begrijpelijk maakt. Hiermede is echter het vraagstuk niet opgelost. De afstand tusschen de kunst der 14e eeuw en het Gentsche altaar is zóó groot, dat het vaststellen van aanleg alleen ons niet bevredigt. Wij willen weten onder welke omstandigheden die aanleg zich tot zoo'n grootsche uiting kon ontwikkelen, m. a. w. wanneer en vanwaar de bevruchting kwam. Het is mogelijk, dat de 14e eeuwsche kunstenaars innerlijk beïnvloed zijn door de mystiek; deze toch vond reeds in de 13e eeuw in de Nederlanden een welbereiden bodem [3]) en heeft er ruim tweehonderd jaren krachtig gebloeid [4]). Met zekerheid is hier echter niets uit te maken; het aantal bepaald Nederlandsche kunstwerken is te

---

1) Vgl. Vie et Miracles de S. Denis (1317), Bible de Robert de Billyng (1327), Bréviaire de Belleville (later).

Voor dit alles Vitzthum, p. 169/195.

2) Vgl. Max Dvořák: „Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck", Jahrb. der kunsthist. Samml. des A. H. Kaiserhauses, Bd. XXIV, Heft 5 (1904), p. 255 ss.

3) Lamprecht von Regensburg (2e helft der 13e eeuw) bericht, dat de kunst der visionaire aanschouwing het eerst in „Brabant" en in „Beieren" is ontstaan. Peltzer, t. a. p. p. 49. Vgl. ook p. 24a[1].

4) 13e eeuw: Maria van Oignies, Christina van St. Truyen († 1224), Margaretha van Yperen, Lutgardis van Tongeren, Zuster Hadewych (bij Luik; † 1248), enz.

14e eeuw: Geertruida van Oosten (Voorburg), Ruysbroeck (1294—1381), enz.

15e eeuw: Broeders des Gem. Levens: Hendrik Mande (1360—1431), Gerlach Petersz. († 1411), Thomas a Kempis (± 1380—1471).

gering om een gevolgtrekking toe te laten. Zeker merkwaardig is het in deze omstandigheden, dat het Gentsche altaar ongetwijfeld met de mystiek in zeer nauw verband staat. De inhoud van het middelstuk, voorstellende „de aanbidding van het Lam Gods", sluit zich nauw aan aan mystieke visioenen, vereenigd met den liturgischen inhoud van het Allerheiligenfeest [1]).

We moeten nu een oogenblik stilstaan bij de vraag, of uiterlijke invloeden hebben medegewerkt tot de zoo glansrijke ontplooiing van het realisme in de Nederlanden. In de eerste plaats hebben wij dan te constateeren, dat sinds 1350 ongeveer de Nederlanden geen zelfstandige kunst meer opleveren [2]). Van dien tijd af zijn België's [3]) kunstuitingen zoodanig met die van Frankrijk samengesmolten, dat van nationale eigenaardigheden geen sprake meer kan zijn. De grenzen vallen vanzelf weg door het heen en weer trekken der kunstenaars. Deze zijn van oorsprong wel vaak Nederlanders, maar zij worden zoowel in Parijs, Dijon, Poitiers en Bourges als in België gevormd [4]). Voortaan kunnen wij slechts spreken van Fransch-Belgische kunst. Wanneer wij daarvan de ontwikkeling trachten na te gaan, dan zien we, hoe zij spoedig een buitengewoon hooge vlucht neemt. In haar zal de Gotische kunst, die in de ontwikkeling van het naturalisme nog in het tijdperk der „voorloopigheid" verkeerde, de phase der „werkelijkheid" intreden. Dit is de groote gebeurtenis der volgende jaren.

Verschillende omstandigheden werkten daartoe mede. Vooreerst waren, sinds de pausen Benedictus XII (1334—1342) en Clemens VI (1342—1352) — door de omstandigheden daarvoor de

---

1) Vgl. Dvořák, p. 252/255 Prof. theol. Dr. Kellner uit Bonn was zoo vriendelijk mij omtrent den liturgischen inhoud van het Allerheiligenfeest in te lichten.

2) De volgende mededeelingen heb ik te danken aan de welwillendheid van graaf Vitzthum.

3) De kunst in Holland was toenmaals zoo goed als geheel afhankelijk van die van België, vgl. W. Vogelsang: Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters, Strassburg, Heitz & Mündel, 1899, p. 10/19. Vitzthum, p. 181.

4) Vgl. ook Dvořák, t. a. p. p. 260 en 264 (met a[1]).

aangewezen personen — hun barre, van binnen zoo prachtig versierde slot te Avignon hadden laten bouwen, de eischen, den kunstenaars gesteld, enorm gestegen. Zoowel de zin voor architectuur als de behoefte aan luxe, die deze pausen bij den bouw en de versiering van hun paleis hadden geleid, dringen de volgende jaren door tot de Noordfransche hoven en worden de grondslag van hun vorstelijke cultuur [1]). Sedert Karel V wordt Frankrijk als overstelpt met kasteelen, waarvan het eene het andere in pracht van bouw en inhoud nog overtreft. De kunstenaars, van heinde en verre saamgestroomd om zich bij deze werken een ruim bestaan te verzekeren, zien zich voortdurend voor nieuwe eischen gesteld. Geen wonder, zoo hun blik ruimer, hun hand vaardiger, hun kunst fijner werd! Een gunstig lot heeft bovendien gewild, dat in dezen tijd nog van een andere zijde een stroom van nieuw leven der Fransch-Belgische kunst werd toegevoerd. Men leerde de kunst van Italië kennen. Ook ditmaal ging Avignon vóór. Aan het pauselijk hof werkten Italiaansche kunstenaars. Simone Martini, een der groote meesters der Sieneesche! school, stierf er in 1344. Het kleine Passie-altaartje uit Avignon, dat invloed van Duccio verraadt, kan van groote beteekenis zijn geweest voor Frankrijk-België [2]).

Van Avignon uit verspreidde zich in zeer korten tijd de Italianiseerende zienswijze over geheel Frankrijk [3]) tot Keulen aan

---

1) Over de toenmalige cultuurhoogte van Frankrijk zie men de fijne opmerkingen van Dvorák, t. a. p. p. 261/264.

2) Vgl. Paul Schubring in het „Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsamml." Bd. XXIII (1902), p. 141 ss.: De linker binnenvleugel is in het Louvre te Parijs, linker- en rechtermiddelstuk in het Museum te Antwerpen, de rechter binnenvleugel in het Museum te Berlijn. Deze laatste is voor ons van belang om de landschapsmotieven (dadelpalm, Giotteske boomen en een avondhemel komen er op voor!). Hij is niet van een naam voorzien, maar past in stijl en maat geheel bij de gesigneerde stukken in Antwerpen.

3) Dit ging te gemakkelijker, omdat er een levendig verkeer ontstond tusschen Italië en Frankrijk, in de hand gewerkt door de politieke toestanden. 1) De hertog van Orleans × Valentine Visconti; 2) de hertogen van Anjou hadden het oog gericht op den troon van Napels; 3) de koning wordt meester van Genua (1395). Italiaansche kunstenaars komen in Frankrijk, Fransche en Belgische kunstenaars werken in Italië. Jacques Coene uit Brugge is o. a. sinds 1399 directeur van de werken aan den Dom van Milaan. Bovendien bezaten

de eene zijde en over Opperduitschland tot in Bohemen [1]) toe aan den anderen kant.

Wat beduidt nu de Italianiseering der Gotische kunst voor de ontwikkeling van het naturalisme? Wat had de Gotische kunst bereikt? Wat brengt de Italiaansche voor nieuws?

Vergelijken we de beelden aan de portalen van de kathedraal van Chartres met de koningsbeelden van S. Denis (van Beauneveu) en de sculpturen van Amiens (uit denzelfden tijd) of het geometrische en phantastische ornament der 12e en 13e eeuwen met het realistische der 14e eeuw of wel de miniaturen uit het psalterium van den Hl. Lodewijk met die uit het psalterium van den duc de Berry (Ms. franc. 13091, Bibl. nat. Paris), door Beauneveu verlucht [2]), dan zien we voorzeker overal in de Gotische kunst een sterken drang naar de natuur heen. Tot een getrouwe nabootsing komt het echter nergens; de kunstenaars blijven bevangen in een schema, hoe uitgewerkt de bijzonderheden daarvan ook mogen zijn. „De middeneeuwen vertoonen een vaste iconographie waardoor de aesthetische idee werd beperkt. Binnen die grenzen was haar leven een zelfvervorming zonder eigenlijke ontwikkeling. Het kwam hoogstens tot getrouwe nabootsing van uiterlijkheden, van voorwerpen, planten en dieren, van menschelijke gelaatstrekken en gebaren. De betrekkelijk weinige monumenten van ongewijde kunst welke tot ons zijn gekomen, waaronder dan de graftombe het belangrijkste is, be-

---

de Fransche prinsen, inzonderheid de duc de Berry, talrijke kunstvoorwerpen, uit Italië afkomstig; vgl. Durrieu: Les très riches Heures de Jean de France, Duc de Berry, Paris, Plon-Nourrit & Cie, 1904 p. 92 ss. en Georges H. de Loo (Hulin) in het Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Gand, 11me Année (1903), p. 198 ss.

1) Vgl. Dvořák, t. a. p. p. 265. Ligt hier misschien, mede in aanmerking genomen, dat in deze streken de mystiek zoo welig heeft gebloeid, de oplossing van het geheim, dat in het begin der 15e eeuw in Zuid-Oost-Duitschland een liefde voor het landschap ontstond, die sterk aan de gelijktijdige kunst der Nederlanden doet denken?

Vgl. Berthold Furtmeyr von Berthold Haendcke, Diss. München, 1885 p. 49 ss. en Kautzsch, t. a. p. p. 49 ss. — Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15 Jahrhunderts von Dr. Berthold Riehl, München 1895; p. 3/4, 14 ss., 26 ss. — Hugo Kehrer: Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst (Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1909) II, p. 273/274 en Pl. 317, 318.

2) Vgl. Dvořák, t. a. p. p. 265/317.

wijzen, dat de kunstenaar, zelfs wanneer hij de trekken van een bepaald persoon had weer te geven, zich uit de conventie nog niet wist te bevrijden." [1]) Wat ontbrak was de samenhang der deelen onderling, de synthese. In dit opzicht nu kwam de Italiaansche kunst de Gotische te hulp. Een volkomen eenheid, zooals die in Italië onder invloed der antieke kunst heeft bestaan, heeft het Noorden wel niet gekend, het diepere wezen der Italiaansche kunst heeft het wel niet geheel begrepen [2]), maar toch heeft het, door de uiterlijke navolging der Italiaansche kunstwerken, veel geleerd. Vooral ten opzichte van den samenhang van personen en voorwerpen met hun omgeving, ten opzichte van perspectief en compositie, heeft de Gotische kunst veel aan de Italiaansche te danken gehad [3]).

Laten wij nu haar verdere ontwikkeling in Frankrijk-België nagaan. Deze heeft plaats in vier periodes; men vergelijke de aantrekkelijke uiteenzettingen van Dvořák [4]), die, versta ik hem recht, hierop neerkomen:

In de eerste periode, die van den eersten Italiaanschen stijl, ± 1360—± 1380, mengen zich enkele Italiaansche motieven in de Gotische kunst [5]). In de jaren ± 1380—± 1400, den duur van het tweede tijdvak, van den tweeden Italiaanschen stijl, nemen de Noordfransch-Belgische schilders de Italiaansche problemen geheel in hun kunst over zonder echter de resultaten,

---

1) Dr. A. Pit, t. a. p. p. 348.

2) Vandaar, dat het zich meer bij de Sieneesche dan bij de Florentijnsche kunst aansluit.

3) Vgl. Dvořák, t. a. p. p. 276 ss. Vgl. ook Inleiding, p. 10/11.

4) Eén opmerking moet mij hier echter van de hand. Waar een zoo heldere onderscheiding en beoordeeling der kunstwerken gegeven wordt, daar hadden we gaarne een scherper omlijnde definitie der vier tijdperken gevonden, vgl. bijv. de tegenspraak in de definitie van stijl 2 op. p. 269 en 278; vgl. ook, hoe weinig nadruk is gelegd op het verschil tusschen stijl 2 en 3, p. 269 en 283. De periodes zijn stilistisch, niet chronologisch genomen.

5) Sieneesche engelfiguren, Giotteske rotsen, Italiaansche randversieringen, enz. Uit dezen tijd zijn het Psalterium voor den duc de Berry (Ms. 13091. Paris, Bibl. nat.); de beelden van Jean de Liège in het Louvre; de miniaturen van Jean de Bruges; de koningsbeelden van S. Denis van André Beauneveu uit Valenciennes, de sculpturen van Amiens, enz. Vgl. Dvořák, t. a. p. p. 264/266.

uit hun eigen kunst verkregen, de natuurgetrouwe weergave van het détail, op te geven. Daardoor munten zij reeds in dezen tijd in natuurlijkheid boven hun voorbeelden uit. Tot deze periode behooren de werken van Jacquemart de Hesdin, Melchior Broederlam, Jean Malouel e. a. [1]). Het derde en laatste tijdperk der Gotische kunst, ± 1400—± 1425, komt het Italianisme te boven. De voorbeelden, die hier ten grondslag liggen — werken van Sieneesche en Florentijnsche schilders uit de tweede helft der 14e eeuw, die zich in juistere weergave van de ruimte en in rijkere compositie van Giotto en zijn tijdgenooten onderscheidden— worden niet meer bot overgenomen, maar omgezet in nieuwe waarnemingen. Hier mag men spreken van den eersten naturalistischen stijl. Tot deze periode behooren volgens Dvořák, behalve de werken van Claus Sluter, o. a. een aantal miniaturen uit het beroemde gebedenboek van den duc de Berry te Chantilly [2]) (waarover straks meer) en het werk van Hubert van Eyck [3]) [4]).

---

1) Vgl. Dvořák, t. a. p. p. 266/269 en Fierens Gevaert: La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres, Van Oest & Cie. Bruxelles, 1905, passim.

2) „Les très riches Heures de Jean de France, Duc de Berry"; par Paul Durrieu, Paris, Plon-Nourrit & Cie 1904. Vgl. ook de artikels van Leopold Delisle over de livres d'heures du Duc de Berry, Gaz. des Beaux-Arts, 2e pér. Tom. XXIX (1884), p. 97, 281, 391 ss. en Von Schubert-Soldern: „Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch" in de Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 46; Strassburg, Heitz & Mündel, 1903; p. 13 ss; Bouchot, t. a. p. p. 15 ss. Gillet, t. a. p. p. 38 ss. Gaultier, t. a. p. p. 141 ss.

3) Door Dvořák zorgvuldig vastgesteld, door anderen even zorgvuldig geloochend. Niet onjuist dunkt mij de opmerking van Karl Voll: „Die sehr wenigen Urkunden, die von „Meister Hubert" sprechen, geben keinen Anhaltspunkt zur Bestimmung seiner Kunst. Auch aus dem Genter Altar hat man ihn bis heute noch nicht als gesonderten Künstler ausscheiden können. Dem gegenüber kann der Verfasser nicht umhin, all die Verzeichnisse von Huberts Gemälden in das Reich der Fabel zu verweisen, über die eine wissenschaftliche Diskussion nicht möglich, aber auch nicht nötig ist. Wenn man so gar kein positives Merkmal hat, um den Stil eines Künstlers zu charakterisieren, so kann auch die strengste wissenschaftliche Methode kein positives Resultat ergeben". Voll: „Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling". Leipzig. Verlag Poeschel & Kippenberg, 1906; p. 251. Vgl. ook Fierens Gevaert, t. a. p. p. 114.

4) In dezen tijd dringt de weelderige cultuur der Fransche hoven door tot die standen, die voor de vervulling hunner luxe te zorgen hadden, de bewoners der steden in Noord-Frankrijk en de Bourgondische provincies. Dit heeft een hernieuwden bloei der kunst ten gevolge, die in dit

In het vierde tijdvak, dat van den tweeden naturalistischen stijl, ± 1426 — ± 1440, is naar Dvořáks meening het realistische vraagstuk opgelost. De kalenderillustraties uit het gebedenboek van den duc de Berry in Chantilly [1]) bewijzen het ons, dat het den kunstenaars gelukt is „eine individuelle Erscheinung nach unseren Erfordernissen mit objektiver Treue wiederzugeben und an die Stelle der alten Schablonen eine unmittelbare Naturnachahmung zu setzen"... „eine treue Wiedergabe eines kompositionell und räumlich zusammenhängenden einheitlichen Bildausschnittes zu geben. Und darin besteht der Inhalt, das Prinzip, das Wesen des neuen Stiles" [2]).

Deze opvatting is voorzeker in den grond juist en ten opzichte der voorafgaande periodes bevredigt zij ons ook ten volle. Doch toetsen wij haar aan de werken van Jan van Eyck, dan zijn wij niet meer zoo voldaan. Wanneer wij de miniaturen uit Chantilly vergelijken met Jans werken, dan is er behalve het groote verschil in technische uitvoering, een onderscheid van dieper beteekenis waar te nemen, een onderscheid in zienswijze, in opvatting. De miniaturen te Chantilly berusten geheel op teekening en kleur, de werken van Jan van Eyck op kleur en atmosfeer [3]). Hiertusschen ligt een klove, die het ons onmogelijk maakt de gebroeders Van Limburg [4]) te beschouwen als de

---

tijdperk tot uiting komt in de te weinig gekende textielkunst. Dvořák is, voor zoover ik weet, de eenige, die het verband tusschen de textiel- en schilderkunst heeft gebruikt, vgl. Dvořák, t. a. p. p. 288/293.

1) Men neemt aan, dat zij dateeren van vóór 1416, het sterfjaar van den hertog.

2) Dvořák, t. a. p. p. 304 en 308.

3) Waar in den Chantilly-codex voorstellingen in toon voorkomen, als op Pl. 50 en 55, daar is het lichtverschil niet een gevolg van atmosferische werking; 't heeft alleen tot doel de verschillende deelen der voorstelling plastisch tegenover elkaar te stellen. Op Pl. 10 van de kalenderillustraties is iets van atmosfeer waar te nemen, maar... de figuurtjes op den achtergrond dragen het costuum van na 1422 en later. Vgl. Kostümkunde von Hermann Weiss (Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert) IV, p. 86 ss.

4) Door Durrieu, t. a. p. p. 87 vereenzelvigd met de gebroeders Malouel of Malwel; vgl. ook Hulin in het Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Gand, 11me Année (1903), p. 202.

onmiddellijke voorgangers van Jan van Eyck en met Dvořák te zeggen: „Von einzelnen Miniaturen des Gebetbuches von Chantilly und verwandter Werke zu den Bildern Jans ist kein gröszerer Schritt als von den Bildern Giovanni Bellinis zu den Bildern Tizians" [1]). Het verschil is niet gradueel, maar essentieel. We moeten dus nu omzien naar een kunstwerk, waarin deze klove overbrugd wordt. Men meent dit gevonden te hebben in een ander horarium van den hertog van Berry, de zoog. Heures de Turin [2]). Inderdaad zijn hierin miniaturen, die ook voor ons den geleidelijken overgang naar Jan van Eyck zouden vormen, indien ze niet door den tijd, waarin we meenen ze te moeten dateeren, voor ons doel vervielen. Zoowel de stijl als uiterlijke bijzonderheden wijzen, dunkt mij, niet op den tijd vóór, maar op dien na de Van Eycks. Ik zal trachten mijn meening te verduidelijken. We moeten ons daartoe eerst een oogenblik met de geschiedenis van het werk bezighouden.

Zooals de titel in de uitgave van Durrieu aanduidt, zijn de „Heures de Turin" een gedeelte van een grooter werk, de „Très belles Heures de Jean de France, Duc de Berry". „De geschiedenis van de Très belles Heures is, dat ze reeds vóór 1413 de groote bewondering wekten; voor het grootste deel toen dus bestonden. De miniaturen uit later tijd zijn gemakkelijk te herkennen. De kalender met zijne profane voorstellingen moet volgens een aanteekening gemaakt door den Duc de Berry, dateeren van 1404—1413; het merkwaardigste voor de typeering

1) Dvořák, t. a. p. p. 308.

2) Heures de Turin. Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles Heures de Jean de France, Duc de Berry. Reproduction en phototypie d'après les originaux de la Biblioteca Nazionale de Turin et du Musée du Louvre, par Paul Durrieu, Paris 1902. — Vgl. ook de artikels van graaf Durrieu, getiteld: „Les Débuts des Van Eyck" in de Gaz. des Beaux-Arts, 3me période (1903), Tom. XXIX, p. 5 ss. en 107 ss. Dvořák, t. a. p. p. 308 ss. Karl Voll t. a. p. p. 48/49 en 272. Von Schubert-Soldern, t. a. p. p. 19 ss. Dr. Johanna de Jongh: Het Hollandsche Landschap in Ontstaan en Wording, 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1903. „Die Vorläufer der Van Eyck in der Buchmalerei" van Dr. Arthur Haseloff in het Sitzungsbericht I 1903 van de kunstgeschichtliche Gesellschaft, Berlin. Aug. Vermeylen: In memoriam het Turijnsche getijboek, in „Onze Kunst", Dec. 1904, p. 133 ss.

van het getijboek is, dat het feitelijk aan Willem VI van Holland toebehoorde en later door hem aan zijn neef Jan van Berry werd gegeven. Dit verklaart ook het overwegend Hollandsch karakter; het is een getijboek, gemaakt voor en komende van het Beiersche hof, hetwelk even goed voor zich liet werken als het Bourgondische, al kon het dan ook niet met dit wedijveren". Aldus Dr. de Jongh in Het Hollandsche Landschap. (p. 15/16). Het komt mij voor, dat ondanks den apodictischen toon, waarin haar woorden zijn vervat, Dr. de Jongh hier zeer oppervlakkig is te werk gegaan, zoowel in het aannemen van feiten als in het trekken van conclusies. Verwonderlijk is het ook, dat zij niet duidelijker vermeldt, waarover zij het eigenlijk heeft, wanneer zij spreekt van de Très belles Heures. Blijkbaar bedoelt zij steeds de Heures de Turin, zooals men mag aannemen zoowel uit het vervolg van haar betoog als ook uit de aanmerking op p. 15. Maar hoe het ook zij, hoe komt Dr. de Jongh aan haar mededeelingen? In een artikel, dat zij zelve aanhaalt [1]), zegt de bekende miniaturenkenner graaf Paul Durrieu, die de Heures de Turin uitgaf en van wien we dus mogen verwachten, dat hij goed op de hoogte was van de geschiedenis van het werk, het volgende: ... „le volume de Turin est un fragment d'un splendide livre d'Heures qui a été dépécé en plusieurs morceaux, et dont des débris, des „membra disjecta", ont été retrouvés, jusqu'à ce jour, indépendamment de la Bibliothèque Nationale de Turin, à Paris chez Mme. la baronne Adolphe de Rothschild et au musée du Louvre, et à Milan dans les collections du prince Trivulzio. L'exécution de ce livre d'Heures a été commencée pour le duc Jean de Berry; puis, alors que le travail d'illustration du volume n'était encore effectué qu'en partie, le duc Jean n'a pas voulu le garder et il a cédé le livre, avec sa décoration inachevée, entre 1404 et 1413, à son garde des joyaux, Robinet d'Estampes, par échange avec un autre volume. Le début du manuscrit, où toutes les images

1) Durrieu, Gaz. des Beaux-Arts, 1903, Tom. XXIX, p. 14.

avaient déjà été peintes par les artistes du duc de Berry, fut conservé par la famille de Robinet d'Estampes. Le reste du volume, à partir du premier des feuillets dont les artistes du duc de Berry n'avaient pas encore exécuté la miniature, passa au contraire à de nouveaux propriétaires. Cette partie du manuscrit comprend trois séries principales de miniatures, de mains variées et d'époques différentes. La première série se compose de quelques images peintes, de place en place, au temps où le livre d'Heures appartenait encore au duc Jean de Berry. La seconde série correspond à une tentative de continuer le travail d'illustration après que le manuscrit fut sorti des collections du duc Jean. Cette seconde série d'illustrations fut à son tour laissée en suspens, comme l'avait été la première, et, sans doute, relativement peu de temps après avoir été entreprise, comme si elle avait été arrêtée par quelque cause brusque, car elle ne comporte que quatorze pages, dont plusieurs même ne sont pas complètes. La troisième série, enfin, est constituée par une dernière catégorie d'images qui ont été rajoutées beaucoup plus tard pour achever la décoration du volume. C'est le second groupe d'illustrations, dans les Heures de Turin, que nous voulons étudier", etc. De eenige slotsom, die m.i. hieruit valt te trekken, is deze: De Très belles Heures, begonnen voor den duc de Berry, zijn in 1413 niet meer in diens bezit. Dat gedeelte van den codex, waarvan alle illustraties reeds voltooid waren, komt en blijft in het bezit van de familie van Robinet d'Estampes. De rest van het werk, pas gedeeltelijk verlucht, komt aan andere eigenaars. Dit gedeelte, waaronder de Heures de Turin, bestaat uit drie groepen van illustraties, die in verschillende tijden zijn ontstaan [1]). Durrieu stelt ze in de Heures de Turin als volgt samen:

---

1) Vgl. ook het door Dr. de Jongh genoemde (p. 15a¹) bericht van Dr. Haseloff, waar o.a. uitdrukkelijk vermeld wordt, dat het fragment uit Turin later tot een zelfstandig gebedenboek werd verwerkt en er een nieuwe kalender vóór werd gemaakt.

Hiermede zijn haar beweringen, dunkt me, voldoende ontzenuwd.

I. Tijd van den duc de Berry (vóór 1413).

Groote miniaturen.	Rand-miniaturen.	Initialen.
14, 22, 31, 32, 33, 34, 35, 42, 44, 45.	14, 22, 42.	22, 42.

II. Tijd van Beieren-Henegouwen (vóór 1417, uiterlijk vóór 1425).

13, 15, 29, 30, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43.	13, 15, 29, 33 (rechts)?, 34?, 36, 37, 38, 39, 41, 43.	13, 15, 34?, 37, 38, 39, 40, 45.

III. Vlaamsch Atelier (± 1450—1475) [1].

16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28.	1—12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33?, 34?, 35, 40, 44, 45.	14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34?, 35, 36, 44.

Het groote gewicht, dat deze codex voor de Nederlanden heeft, maakte het wenschelijk ook de verschillende handen, door Durrieu reeds opgemerkt, nader te bepalen. Mogelijk kon dit eenig licht geven. — Ik kwam tot de volgende uitkomst [2]):

I.

Groote miniaturen.	Rand-miniaturen.	Initialen.
1—12 ontbreekt.		1—12 ontbreekt.
A. 31, 32, 33, 34, 35, 44, 45.	—	32.
B. 14, 22, 42.	14, 22, 42.	14, 22, 42.

A beter meester dan B.

1) Volgens Hulin: Bulletin de la Société pour le progrès des études philologiques et historiques, Séance 1902, p. 70 (Gand 1903), zijn deze miniaturen tusschen 1440 en 1450 vervaardigd. Ook Vermeylen gelooft dit.

2) De indeeling van Durrieu heb ik stilistisch behouden.

II.

A. 13.	13.	13.
B. 30, 37.	29, 37.	30, 37? (slordig).
C. 15, 36?, 41.	15, 36.	15, 36.
D. 38, 39, 29?	32, 33, 34?, 35, 38, 39, 41, 45?	35, 38, 39.
E. 43 (slapper).	30 (gedeeltelijk copie van 37), 43.	—
F. 29?		

III.

A. —	2, 3?, 4, 5, 6, 12, 17, 28, 31?, 34?, 45?	17, 28, 31, 33, 34.
B. —	9, 11.	—
C. 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 40.	1, 7, 8, 10, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 31?, 40, 44 en 20?	16, 18, 19, 20, 21, 23? (beter), 27, 40, 44.
D. 20.	20?	
E. 28.		
		24, 25, 26, 29, 41, 43 van geen belang.

De enkele verschillen met Durrieu komen later vanzelf ter sprake. Ik kan dus onmiddellijk er toe overgaan eenige toeschrijvingen nader te verklaren.

II B. Het atmosferisch zien is nergens zoo sterk als bij dezen meester [1]; het is hier het bepalend element, waardoor alles wordt verklaard. In alle miniaturen, die hiertoe behooren, merkt men ook eenzelfde gevoel voor den doorschijnenden glans van het water op en eenzelfde wijze om menschen, boomen, kerktorentjes, enz. tegen den lichten achtergrond te doen uitkomen. Gr. min. 30 en 37 vertoonen dezelfde voorliefde om den achtergrond door

1) Vgl. Pl. IV¹, ², ³ en VIII².

microscopisch geziene figuurtjes te verlevendigen, een gegeven, dat men bij Jan van Eyck en de zijnen terugvindt [1]).

II F. Deze meester [2]) onderscheidt zich van den vorigen door zwaardere plooien met diepe gleuven, die sterk aan die van Van Eyck doen denken. Hij werkt minder atmosferisch, zijn contours zijn scherper; men vgl. bijv. de wijze, waarop het kruis tegen de lucht staat, de silhouette van de stad, enz. In den val der plooien heeft hij veel overeenkomst met den volgenden meester, maar toont zich over het geheel diens meerdere.

II D. Ook hier sterk Van Eycksche, zware, monumentale plooien, die hierin van die van II F verschillen, dat zij meer parallel en recht loopen. Op de gr. min. 38 en 39 en de randmin. 35, 39, 41 vindt men dezelfde wijze van bodembehandeling, een in elkaar doezelen van zwarte streepjes en puntjes op een lichten ondergrond, waardoor een trilling, een bewegelijkheid ontstaat, die we ook terugvinden in de boomen.

Op gr. min. 38 en 39 een gelijke banderol!

De randmin. 35, 39, 41 en de init. 35 hebben den bodem op dezelfde wijze begroeid met plantenbundeltjes. Init. 35 en randmin. 39 vertoonen bovendien gelijksoortige personen in gelijke handeling.

Gr. min. 38, 39, randmin. 39 en init. 35 hebben dezelfde zwaar beschaduwde scheidings- en oversnijdingslijnen.

Randmin. 32 is slapper geteekend dan de andere, maar van dezelfde hand.

II. C. De personen op deze miniaturen [3]) dragen meerendeels een kleeding van dunne stof. De plooien, met scherpe ruggen, knakken op den grond om; zij toonen overeenkomst met die op de kruisiging in de Ermitage te St. Petersburg (z. ben. p. 40 a[3]).

De bodembehandeling is strakker dan bij den vorigen meester, doordat de ondergrond donkerder is gehouden.

---

1) Vgl. Rollin-Madonna in het Louvre; Madonna met den Karthuizer, Verz. Gustave Rothschild, Parijs; de Stigmatisatie van den Hl. Franciscus in het museum te Turijn.

2) Vgl. Pl. XII².

3) Vgl. Pl. V¹, ³, ⁴ en VI.

Gr. min. 41 en randmin. 36 hebben dezelfde, schuin op den top verlichte boompjes.

Op gr. min. en randmin. 15 vindt men hetzelfde Petrustype met kort gezicht en elkaar naderenden haarbos en baard.

Ondanks veel overeenkomst is in de groote miniaturen ook zooveel verschil, dat de toekenning aan één meester hypothese moet blijven. De Christuskop op gr. min. 41 vertoont o. a. geheel hetzelfde type als die op gr. min. 38 (vgl. de vooruitstekende, onder de snor geschoren bovenlip bijv.); ook de boomtopverlichting komt, hoewel grover, op gr. min. 38 voor. De bodembehandeling vinden we terug bij den overigens veel zwakkeren II E. En zoo zijn er meer toenaderingen tot andere meesters [1]).

Geïsoleerd staat II A. Ongetwijfeld behoort hij tot de grootste kunstenaars, die aan de Heures de Turin medegewerkt hebben.

Groep III is veel minder goed dan de overige groepen. Eigenaardig voor III C zijn de ingeprikte oogen, de streepjes voor mond en neusondervlak. Maar deze groep is niet belangrijk genoeg om er langer bij stil te staan.

We zullen nu trachten de groepen chronologisch te rangschikken.

De eerste groep dateert zeker nog uit den tijd vóór de Van Eycks. Men heeft er bijv. nog den decoratieven achtergrond (gr. min. 32, 35, 44); ook de bodem is nog decoratief begroeid (gr. min. 35). Op gr. min. 34 verschijnt God op meanderwolken in de stralen der zon. Op gr. min. 31 vindt men nog het Giotteske traprotsen-motief. De boomen zijn Giottesk en brengen die van de Très riches Heures en van den meester der Apocalypse (± 1400) [2]) in de herinnering (gr. min. 31, 34). Aan de manier van dezen meester doet ook sterk denken de behandeling van het krullende

---

1) Het onderzoek tot nadere bepaling der kunstenaars wordt zeer bemoeilijkt door de zwart-wit reproducties. De oorspronkelijke miniaturen zijn, zooals men weet, verloren gegaan in den grooten brand van 1903.

2) Zie W. Vogelsang: „Holländische Miniaturen'', p. 31 ss.

haar (gr. min. 44) [1]. De inplanting der boomen is nog volstrekt niet „gezien", evenmin als de proportie (gr. min. 31 en 34). De hof van Gethsemané wordt nog voorgesteld door niet meer dan een rij boomen (gr. min. 34). De typen der personen en de oversnijding der gezichten vertoonen veel overeenstemming met die van een Duitschen meester uit de eerste dertig jaren der 15e eeuw, Meister Francke [2]. (Gr. min. 32, 35 bijv.). De nog niet hoekige val der plooien en het eenigszins zwevende, onvaste staan der figuren wijzen op vroegen datum. Evenzoo de soms zeer gebrekkige anatomie en perspectief. Zoo zouden er nog tal van argumenten zijn aan te voeren, maar het is, dunkt mij, onnoodig die alle te noemen [3].

Van veel meer gewicht is voor ons de tweede groep. Deze omvat juist die miniaturen uit den codex, in welke men den overgang tot de gebroeders Van Eyck heeft meenen te vinden. Sommige dezer miniaturen zijn zóó fraai, dat men zelfs aan eigenhandigen arbeid van een der broeders heeft gedacht [4].

De dateering dezer groep berustte op de uiteenzettingen van graaf Durrieu aangaande de voorstelling op gr. min. 37 [5]. Men ziet daar een uitgestrekt, echt Hollandsch strand- en zeegezicht. Van den achtergrond links rolt de zee in breede reven op ons toe, de golfkammen omslaande en in vlokken wit schuim brekende tegen de kust. Een vrij breed strand met hier en daar een in

---

1) Deze betrekking is van gewicht, omdat de Heures de Turin door haar stijl ons naar Holland voeren en men over de afkomst van den meester der Apocalypse nog in het onzekere verkeert, hoewel er eenige verwantschap bestaat tusschen de Apocalypse en een Hollandschen bijbel in Weenen, vgl. Vogelsang, t. a. p. p. 33.

2) Vgl. A. Lichtwark, Meister Francke, Hamburg, 1899.

3) Vgl. over de miniaturen van den tweeden meester dezer groep: Haseloff, t. a. p. p. 2/3.

4) Vgl. Durrieu, Gaz. des Beaux-Arts 1903, Tom. XXIX, p. 119; Six, Gaz. des Beaux-Arts 1904, Tom. XXXI, p. 186; Hulin: „L'atelier de Hubrecht van Eyck et les Heures de Turin", Annuaire de la Société pour le progrès des études philologiques et historiques, Gand, 1902; Von Schubert-Soldern, t. a. p. p. 19; Haseloff, t. a. p. p. 4; Eberhard Freiherr von Bodenhausen: „Gerard David und seine Schule". (München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1905), p. 49, ss. Vermeylen, t. a. p. p. 135/136; Gillet, t. a. p. p. 30.

5) Vgl. Pl. IV[1].

het zand liggende pink vormt den overgang naar de duinenreeks, die de geheele rechterhelft en den voorgrond der miniatuur inneemt. Van 't strand af komt een ruiterstoet de duinen oprijden, voorafgegaan door een persoon op een wit paard. In dezen heeft men Willem VI van Holland willen herkennen [1]). De vaststelling van diens persoon werd gegrond op het feit, dat een der ruiters een banier droeg met de wapens van Beieren—Holland—Henegouwen. De wapens, in de miniaturen aangebracht, zijn gewoonlijk die van den bezitter van den codex. Deze moest dus een vorst zijn uit het huis Beieren—Holland—Henegouwen. En daar de miniaturen in ieder geval nà 1413 gemaakt zijn en het bovengenoemde vorstenhuis in wettige lijn in 1417 uitstierf, moest die bezitter Willem VI zijn. Daarmee was dan tevens de groep dezer miniaturen gedateerd.

Tegen deze opvatting van Durrieu, die door velen is overgenomen, is een groot bezwaar in te brengen. Voll heeft nl. opgemerkt [2]), dat de banier niet als punt van uitgang kan worden genomen, daar zij zoo weinig zorgvuldig is uitgevoerd, dat het zelfs in het origineel eenige moeite kostte de heraldische bijzonderheden vast te stellen. Een onduidelijk wapen nu in een codex, voor den drager van dat wapen bestemd, is in het begin der 15e eeuw niet goed denkbaar. Hiermede moet dus de dateering vervallen en staan we weer in het duister. In hoeverre Voll's opmerking juist is, valt helaas niet meer na te gaan, maar al was zij onjuist, dan nòg lijkt het me zeer gevaarlijk om, zooals Durrieu doet, een groep oppervlakkig bij elkaar behoorende miniaturen te dateeren naar één uiterlijke bijzonderheid. De eenige manier om werkelijk tot oplossing der kwestie te geraken, is stijlontleding.

Dvořák [3]) onderscheidt twee groepen, een vroege van vóór 1417 [4])

1) Durrieu, Gaz. 1903, p. 112/119.

2) Voll, Altn. Mal. p. 49.

3) Dvořák, t. a. p. p. 310.

4) Hiertoe behooren: de Madonna met de heilige vrouwen (gr. min. 36), de ruiterstoet (gr. min. 37), S. Julianus en S. Martha (gr. min. 30) en de Judaskus met de daarbij behoorende bespotting van Christus (gr. min. en randmin. 15).

en een late van ± 1450. De redenen, die hij opgeeft voor den vroegen tijd der eerste groep: a) „Die Gewänder sind noch gotisch geschwungen, b) die Hintergrundsebene gleicht einer aufsteigenden Bühne und c) an den Köpfen und anderen Körperformen kann man noch manche Anklänge an trecenteske Typen beobachten,” zijn echter niet voldoende ter verklaring zijner opvatting.

a) is, dunkt me, alleen toepasselijk op de voorstelling van de Maagd met de heilige vrouwen (gr. min. 36) [1]. Het kleed van de zg. Jacoba van Beieren op de miniatuur van den ruiterstoet (gr. min. 37) [2] is geheel Van Eycksch met zijn zware, op den grond omknakkende plooien en de dunne, fladderende gewaden der vluchtende apostelen op gr. min. 15 (den Judaskus) [3], zijn volkomen ongotisch, zelfs onnederlandsch [4]. b) De sterk stijgende achtergrond is geen reden voor vroege dateering; men vindt dien nog vrij laat, bijv. op het Middelburgsche altaar van Rogier van der Weyden (± 1460), op het middelstuk van het aan Dirk Bouts toegeschreven Hippolytus-altaar en op de, eveneens wel aan hem

1) Vgl. Pl. VI[1]. Hier misschien archaïstisch?

2) Vgl. Pl. IV[1].

3) Vgl. Pl. V[1].

4) Ik vond ze nergens in de oudnederlandsche kunst dan alleen op de Kruisiging van G. David in Berlijn, maar daar is het gewaad dikker. Het dunne gewaad zou op vroeger tijd wijzen. Het fladderen op de aan Rogier toegeschreven Graflegging in de Uffizi te Florence en op de Kruisiging in Weenen, ook aan hem toegekend, is van geheel anderen aard.

In de beweging gelijken zij Italiaansch (Botticelli), in de eigenaardige vorming van doppen doen zij sterk aan Duitschland na 1500 denken, vooral aan Opperduitschland. Men vergelijke Dürer's kopergravures en houtsneden (vgl. Pl. V[2]), voornamelijk na 1500 (Klassiker der Kunst, IV, passim); dan bijv. den St. Christoffel in de Nationalgalerie in Budapest (no. 428 van de Handzeichnungen der Albertina), een mythologische voorstelling aldaar (t. a. p. no. 619), Hl. Hieronymus van Albr. Altdorfer aldaar (t. a. p. no. 813), St. Benedictus in de spelonk van Subiaco in de Albertina te Weenen (t. a. p. no. 575), Lucas Cranach's Venus en Amor (Hirth's Stil: Der schöne Mensch, Renaissance no. 188), Aanbidding van Albr. Altdorfer in de Verzameling van vorst Johann von und zu Liechtenstein, Feldsberg (Alb. no. 279), zijn Offer van Abraham in de Albertina te Weenen (t. a. p. no. 514), de Hl. Catharina van den monogrammist H. B. van 1518 in de Verzameling van Prof. Ehlers in Göttingen (t. a. p. no. 1244), den Strijd der ridders met den Dood in de Albertina (t. a. p. no. 44), de Onthoofding van Joh. den Dooper van Nicolaus Kirberger (± 1519) in de Albertina (t. a. p. no. 417), Joachim in het veld van Wolf Huber (± 1480—1550) bij vorst Johann von und zu Liechtenstein, Weenen (t. a p. no. 937) en dgl. Zij vertoonen alle min of meer dezelfde eigenaardigheid.

toegeschreven, Graflegging in de National Gallery te Londen. Bovendien is hij te vinden op gr. min. 43 (den biddenden Koning), die volgens Dvořák zelf behoort tot de latere groep. c) Deze opmerking is zeker niet zonder grond. Het is me echter niet duidelijk, waarom de lichaamsvormen van de het Lam aanbiddende jonkvrouwen bijv. (randmin. 36), die volgens Dvořák tot de late groep behooren, minder trecentesk zijn dan die der personen op gr. min. 36 of 37 of randmin. 15 (bespotting van Christus) [1]).

Wel doet de wijze, waarop de jonkvrouwen op randmin. 36 het gewaad opnemen, aan later tijd denken. De van voren opgelichte, in een wrong op één of beide handen rustende gewaadstip komt, voor zoover ik weet, in de 14e eeuw nergens voor. In de schilderkunst vinden we dit gegeven voor het eerst op het middelstuk van het Gentsche altaar. Wat daar echter nog bijzonderheid is, schijnt hier reeds tot maniertje geworden [2]).

M. i. is de geheele groep II vrij laat; in ieder geval niet uit vóór-Van Eyckschen tijd.

BODEM. Zien we bijv. den bodem, dan treft het, dat de bebloemde weide, zooals die is gegeven op gr. min. 36, 37 [3]), 38 veel natuurlijker is dan die op het Gentsche altaar. Bloemen en gras zijn meer tot eenheid versmolten en het weeke van den weidegrond is veel beter weergegeven. Als in een zacht, dik tapijt zakken de paardenhoeven en de pooten der honden er in weg. Eigenaardig is, dat men nergens meer in de oudnederlandsche kunst een dergelijke natuurlijkheid terugvindt. Waar

---

1) Vgl. Pl. VI en IV¹.

2) Het motief blijft gedurende de geheele 15e eeuw gangbaar; vgl. Jeanne de Chenany op het Arnolfini-schilderij van Jan van Eyck te Londen (Nat. Gall.), het zg. Reisaltaartje in Dresden (den vleugel met de Hl. Catharina aan de binnen-, de Madonna aan de buitenzijde), de aan D. Bouts toegeschreven Kruisiging van Ad. Thiem, thans in Berlijn, het middelstuk van het Münchensche Triptychon van den meester, dien Voll wel terecht den meester van de Parel van Brabant noemt, het middelstuk van het Portinari-altaar van H. v. d. Goes in de Uffizi te Florence, de Beweening van Christus van Geertgen tot St. Jans te Weenen, enz.

3) Vgl. Pl. IV¹ en VI¹.

een bebloemde bodem voorkomt — en dit gebeurt zelden en meestal alleen op den voorgrond — daar zijn gewoonlijk de bloemen en planten met meer zorg behandeld dan het gras, waardoor de eenheid wordt verbroken, geen geheel ontstaat [1]).

De eigenaardige wijze, waarop de grond met bundeltjes is begroeid in randmin. 35, 39, 41 en init. 35 vindt men precies eender terug op miniaturen van den Augustinus-codex van 1474—1486 (passim) [2]).

De rotsen op gr. min. 29 [3]) zijn van een type, dat we eerst tijdens en na Bouts aantreffen. (z. beneden). Juist weergegeven zijn zij niet.

Op de gr. min. 37 en 41 [4]) en de randmin. 15, 30, 36, 37, 39, 41 [5]) vindt men uitgestrekte vlaklandschappen. In de oude schilderkunst komen zij zelden voor en dan nog in een hoekje van de schilderij verdrongen [6]). Eerst Memling heeft er blijkbaar de bekoring van gevoeld. Hij geeft ze herhaaldelijk als achtergrond zijner Madonna's [7]) en portretten [8]); nergens echter treedt het

---

1) Vgl. bijv. den Hl. Lucas, die de Madonna schildert, een copie naar een schilderij van Rogier, in de Verzameling Wilczeck, Weenen; den linkervleugel van het Münchensche Triptychon van den zg. meester van de Parel van Brabant; de beweening van Hugo van der Goes in het Hofmuseum te Weenen; Johannes op Patmos van Albert Bouts? in het Museum Boymans te Rotterdam; de Aanbidding van Gerard David in de Verz. Von Kaufmann te Berlijn; den Johannes van Geertgen tot St. Jans in het Kaiser Friedrich-Museum te Berlijn, enz.

Alleen op den, aan Hugo van der Goes toegeschreven, Zondeval in Weenen en eenigermate op den „Elias in de Woestijn" van Dirk Bouts is eenheid te bespeuren.

2) De Civitate Dei. Ms. 42 (Eccl. 9) van de Utrechtsche Universiteitsbibliotheek (Catalogus Tiele).

3) Vgl. Pl. XII².

4) Vgl. Pl. IV¹ en V³.

5) Vgl. Pl. IV² en VI², ³.

6) Bijv. Madonna met den Karthuizer van P. Cristus in Berlijn; Elias in de Woestijn van Bouts; het fragment van de Geboorte van Christus, aan Bouts toegeschreven, in de Verz. Noll te Frankfort; het mansportret van Bouts in de Nat. Gall. te Londen; het hem toegekende Hippolytus-altaar in Brugge (middelstuk), enz.

7) Vgl. Madonna van het Nieuwenhove-diptychon in Brugge, de Chatsworth-Madonna, de Madonna in de Uffizi te Florence, die in het Weensche Hofmuseum, de Madonna met den appel in het Kaiser Friedrich-Museum te Berlijn, enz.

8) Vgl. Martin van Nieuwenhove te Brugge, het mansportret in het museum te Brussel, het mansportret in het „Städelsches Institut" in Frankfort; dat in Venetië, in Berlijn, dat van

landschap zóó op den voorgrond als op de gr. min. 30, 37 (vgl. Pl. VIII[2] en IV[1]) en de randmin. 29 (Pl. IV[2]), 30, 35, 37 (Pl. IV[1]), 39, 41 van de Heures de Turin. Een stad, zooals op gr. min. 15 en 29 (Pl. VII[1] en [3]), naar het middenplan gerukt en tusschen heuvels ingebed, waarvan de voorste haar sterk diagonaal oversnijden, vind ik alleen terug op schilderijen van lateren datum als de kruisiging van Berlijn [1]), de Maria's bij Sir Fr. Cook [2]), de kruisiging in St. Petersburg [3]) en de aan

---

Willem Moreel en zijn vrouw Barbara in het Kon. Mus. te Brussel, enz. Omtrent verscheidene portretten, op Memling's naam staande, verkeert men in onzekerheid. Voor ons doel is dat niet van belang, daar zij in ieder geval op hem teruggaan.

1) Door Dvořák (t. a. p. p. 235 ss.) op naam van Jan van Eyck gezet, door F. Rosen (t. a. p. p. 98 ss.) wel met recht als werk van een eclecticus uit de 2e helft der 15e eeuw beschouwd. Vgl. ook Voll, t. a. p. p. 48; Von Schubert-Soldern, t. a. p. p. 28; Weale, Gaz. des Beaux-Arts, 3me période, Tom. XXV (1901), p. 475 en 478 schrijft dit werk aan Hubert van Eyck toe; evenzoo Georges H. de Loo (Hulin) in zijn „Catalogue critique de l'Exposition de Bruges", 1902 (Gand, A. Siffer, 1902), p. 2.

2) Ook over dit schilderij heeft F. Rosen nieuw licht doen schijnen (t. a. p. p. 110). Vgl. verder Voll, t. a. p. p. 47; Von Schubert-Soldern (t. a. p. p. 27); Kaemmerer, Hubert und Jan van Eyck, Knackfussuitg. 1898, p. 50; Dvořák, p. 238 ss.; Weale, t. a. p. p. 475 en 478 kent ook dit werk aan Hubert toe, evenals Hulin, t. a. p. p. 2; Friedländer: „Die Brügger Leihausstellung von 1902" in het Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI, pag. 68 laat de vraag, of het van Jan, van Hubert of van geen van beiden is, onbeslist; Durrieu, t. a. p. p. 10 en 119. H. de Marez in Onze Kunst, 1902[2], p. 34. Vgl. ook p. 44a[5].

3) Deze kruisiging (Afb. Dvořák, Pl. XXII) wordt door de meeste schrijvers voor vroeg gehouden; vgl. Von Schubert-Soldern, t. a. p. p. 28 ss.; Hulin, t. a. p. p. 2; Kaemmerer, t. a. p. p. 52 ss. weifelt. Dvořák zet haar op naam van Jan van Eyck zelf, t. a. p. p. 229 ss. Deze meeningen schijnen mij om meer dan één reden onjuist. Dvořák noemt de compositie trecentesk om het „te veel", dat gegeven wordt. En Memling's Passie in Turijn dan, om maar eens een voorbeeld te noemen? Bovendien: waar vindt men in de 14e eeuw een dergelijk meesterschap in het sluiten van groepen? Ook de dramatische weergave is buitengewoon en vindt zelfs in de 15e eeuw nauwelijks haars gelijke. Hoe Dvořák haar middeleeuwsch kan noemen (p. 231), is me een raadsel. De kostuums, door Dvořák in het eerste kwart der 15e eeuw gesteld, vertoonen ook eigenaardigheden uit later tijd. De hooge, breede, slappe kaplaarzen van den op den rug gezienen soldaat en den achtersten ruiter wijzen op den tijd van Bouts, Memling, Geertgen tot St. Jans. Men vindt ze bijv. op de Passie in Turijn van Memling en op de aan Geertgen verwante kruisiging van Wörlitz (z. ben.). De pofmouwen aan het gewaad van Johannes vindt men gewoonlijk pas ± 1450; de boven den elleboog met bont afgezette mouw van het kleed van Maria Magdalena komt eerst in Bouts' tijd voor; de lage, ronde helm van den ruiter, die beide handen en den blik omhoog heeft gericht, is van Memling's tijdvak (zoo in Hs. 74 G 9 van de Kon. Bibl. in Den

P. Cristus toegeschreven kruisiging van Wörlitz [1]). In de miniaturen bijv. in Hs. 131 G. 4 van de Kon. Bibl. in Den Haag (fol. 57v⁰) van ± 1450 [2]).

WATER. Een zeelandschap komt in de schilderkunst alleen voor op het laatste Oordeel in St. Petersburg [3]), op dat van Memling in de Marienkirche in Danzig [4]), en op dat van P. Cristus in het Kaiser Friedrich-Museum te Berlijn [5]). De zee, die hier slechts een gedeelte van den achtergrond inneemt, wordt bovendien bij den laatste nog verborgen door de figuur van den engel. Geen sprake van een vrij, wijd uitzicht tot aan den horizon, zooals op gr. min. 37 (Pl. IV [1]). Het water is bij Memling en bij P. Cristus spiegelglad; het motief van bewogen water ziet men in de schilderkunst zeer zelden; waar we het vinden, als bij den meester van de Parel van Brabant, staat de natuurlijkheid van den golfslag verre ten achter bij die op gr. min. 30, 37. (Vgl. Pl. VIII). Iets analoogs vinden we slechts op de zee van het laatste Oordeel in St. Petersburg (die overigens weer in een hoek is gedrongen).

Een gevoel voor atmosferische spiegeling, zooals op randmin.

Haag, van ± 1500; Hs. 128 G 31 aldaar, van het einde der 15e eeuw; Hs. 133 D 18 aldaar, van ± 1500, bijv. fol. 16vo, 105vo). Ook het harnas met de gespen herinnert aan Memling. Het gegeven van de kap bij de Hl. Vrouwen schijnt aan Rogier te zijn ontleend; bij Jan van Eyck hebben zij altijd loshangend haar. Ook het afgezonderd houden van de groep der Hl. Vrouwen is een motief van later datum; men vindt het eerst bij Memling (kruisigingen in Lübeck en Budapest, waaraan de compositie over 't geheel denken doet). De bewogen lucht is evenmin vroeg. Vgl. ook Voll, t. a. p. p. 269 ss.

1) Deze Kruisiging is zeker niet vroeg, vgl. de harnassen, het kapsel van de op den rug geziene vrouw, de afgeknotte, lichtvangende boomtakken (F. Rosen, t. a. p. p. 103), enz., hetgeen alles op den tijd van Geertgen, in ieder geval naar het einde der 15e eeuw wijst. Hulin (Catal. crit. de l'Exposition de Bruges, 1902, p. 5) houdt het werk voor een echten P. Cristus. Ook hij wijst op verwantschap met de Haarlemsche school, hoewel invloed van de school van Tournai niet te miskennen valt. Friedländer (Rep. XXXI, p. 69) schrijft het schilderij eveneens aan P. Cristus toe. Weale, Burlington Magazine I 1, 52 en Voll, Altn. Mal. p. 308 wraken het.

2) Aanwinst van 1899.

3) Pendant van de Kruisiging aldaar, zooeven besproken.

4) Door Voll gedateerd tusschen 1470—1472, t. a. p. p. 186.

5) Het draagt den datum 1452.

29, 37 (vgl. Pl. IV[2], [3]), merkt men in de schilderkunst, behalve op den vleugel met de Pelgrims van het Gentsche altaar, eerst op bij Geertgen tot St. Jans [1]) en op den aan Dirk Bouts en Hugo van der Goes toegeschreven vleugel van het Hippolytus-altaar in Brugge [2]).

HEMEL. Het probleem van de bewogen lucht wordt in de schilderkunst eigenlijk eerst ± 1450 actueel [3]). In natuurlijkheid van wolkenvorming, plasticiteit en atmosferische waarde behoeven de luchten in de Heures de Turin (gr. min. 15, 37, 43) [4]) niet voor die in de schilderkunst onder te doen. Merkwaardig is de overeenkomst tusschen de lucht op gr. min. 15, een miniatuur uit de Grandes Chroniques de S. Denys van ± 1458 [5]), enkele miniaturen uit

---

1) Vgl. den Godsnood in Weenen, de geschiedenis van de reliquieën van Joh. den Dooper aldaar, den Joh. den Dooper in Berlijn, ± 1500.

2) Deze is in ieder geval laat, vgl. den kleinen, gezakten hennin.

3) Vgl. Kruisiging van St. Petersburg (± 1450?); rechtervleugel van het Middelburgsche altaar van Rogier, door Voll ± 1460 gedateerd; de Onthoofding van den edelman door Dirk Bouts, Brussel, in of na 1468 (vgl. Voll, t. a. p. p. 111); de aan hem toegeschreven Kruisiging van Adolf Thiem, thans in Berlijn, door Friedländer gedateerd ± 1450. (Friedländer, Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV und XVI Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge, 1902. München, Bruckmann 1903. p. 20); het Hippolytus-altaar, tegen 1475 (Hulin, Catal. critique de l'Exposition de Bruges p. 10; Friedländer, Meisterwerke 23); den S. Christophorus van het Münchensche Triptychon; de vleugels van het Portinari-altaar van H. v. d. Goes ± 1476 (Dr. A. Warburg: Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance; Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsamml. XXIII, p. 247 ss.); Moreel-altaar van Memling van 1484 (Friedländer, Rep. XXVI, p. 82, Voll, t. a. p. p. 208); Kruisiging van G. David uit Berlijn, enz.

4) Vgl. Pl. IV[1] en IX[1].

5) Aan Simon Marmion toegeschreven door Salomon Reinach in de Gaz. des Beaux-Arts, 3me période, Tom. XXIX (1903), p. 265 ss. De bedoelde miniatuur aldaar afgebeeld, p. 274. Vgl. Pl. IX[2]. Ten onrechte zegt Reinach t. a. p. van het Hs.: „Je n'ai pu trouver nulle part la moindre mention de son existence." In den catalogus van de Ermitage (waartoe het Hs. eertijds behoorde), getiteld: „Musée de l'Ermitage Impérial" (St. Pétersbourg, 1860), wordt het p. 78 uitdrukkelijk vermeld door den bibliothecaris des keizers, den heer F. Gille, die er vol geestdrift de vele schoonheden van opnoemt.

Ook de vermelding van een „fonds" Potocki (Reinach, t. a. p. p. 266a[3]) is onjuist. Er bestaat geen fonds P. in de Russische bibliotheken of musea; het bovengenoemde Hs. is het eenige, dat van graaf Potocki afkomstig is. (Deze mededeelingen heb ik te danken aan de vriendelijkheid van mej. Dr. A. C. Croiset van der Kop). Het is echter niet aan keizer Nicolaas I geschonken, zooals de catalogus vermeldt, maar in 1838 door Graaf Potocki aan

de Chronique de Jérusalem, in de Hofbibliotheek te Weenen, van ± 1450 [1]) en de miniaturen uit den codex S. Augustini uit Utrecht van 1474—1486 [2]). De als slangen kronkelende wolken zijn op gelijke wijze in het luchtruim verspreid, in de Heures de Turin echter vrijer. Alle vertoonen zij ook verwantschap met een meester uit de 2e helft der 15e eeuw, door Prof. Vogelsang in verband gebracht met de werkplaats van Pilavaine te Mons [3]). De wolkenvorming op gr. min. 43 is verwant met die van de Kruisiging van Adolf Thiem, aan Bouts toegeschreven.

Een verlichtingsprobleem als op gr. min. 15 (Pl. IX[1]), waar de opkomende maan [4]) haar zilveren schijnsel over het landschap uitgiet en de randen der wolken van licht doorgloeit, vond ik in de schilderkunst alleen bij den meester van de Parel van Brabant [5]). In de Heures de Turin is het zeker niet minder goed opgelost.

PLANTENGROEI. De boomen zijn van een lichte, losse structuur, die ons in de schilderkunst regelrecht naar den tijd van Geertgen tot St. Jans en den hem verwanten meester van de Kruisiging van Wörlitz voert. Vóór dien vormde de kroon een vaste, gesloten massa. De waaiervormig uitloopende, los gestippelde kronen in de Heures de Turin (bijv. gr. min. en randmin.

---

den keizer verkocht. (Welwillende mededeeling van den heer I. A. Byčkov, directeur van de Hss.-afdeeling der Keiz. Openbare Bibl. te St. Petersburg, aan wien ik hier gaarne hartelijk dank zeg voor de groote hulpvaardigheid, mij betoond].

1) Vgl. Aug. Schestag: Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. H. Kaiserhauses XX (1899), Pl. XXV, XXVI, XXVIII.

2) Vgl. boven p. 39a[2]. Ook in een Hs. van de Kon. Bibl. in den Haag: 131 G 38 (bijv. fol. 31ro, 35vo, 41ro, 45ro) van ± 1450.

3) Vgl. daarvoor Cod. 9510 en 9069 van de Bibl. de Bourgogne te Brussel. Zie ook L. Paulet: J. Pilavaine [Bruxelles et Amiens, 1858].

4) De wetenschap, dat we hier werkelijk met het rijzen der maan en niet met een zonsondergang te doen hebben, heb ik aan een vriendelijke mededeeling van graaf Durrieu te danken.

5) Vgl. den zonsondergang op den Christophorusvleugel van het triptychon in München, Pl. VIII[3].

De verlichting op de aan een der Van Eycks toegeschreven Berlijnsche Kruisiging is te zwak om hier ter vergelijking te kunnen dienen.

29 [1]), gr. min. 39, gr. min. en randmin. 41, gr. min. 43), vindt men met meer of minder variatie in de miniaturen slechts om en na 1450. In de Heures de Turin zijn zij gewoonlijk veel beter [2]). Ook de plastische ronding der stammen, in de Heures de Turin bereikt, duidt op niet vroegen datum (gr. min. 38, 39, 41, randmin. 29, 35, 36, 41). Zeer eigenaardig zijn de bijenkorfboomen met hun door verlichte boogjes gelede kruinenrijen (randmin. 35 en 39); deze vond ik alleen in de 2e helft der 15e eeuw: op het Middelburgsche altaar van Rogier van der Weyden in Berlijn, op het aan hem toegeschreven Maria-altaar, ook aldaar [3]), maar vooral bij Memling [4]). Hier is deze geleding zelfs tot maniertje geworden. In de miniaturen komt het verschijnsel, voor zooverre ik weet, vóór 1450 niet voor; men vindt het echter weer in den codex S. Augustini (bijv. fol. Iv⁰), de min. van de Chronique de Jérusalem, een Bourgondische kruisiging in een Pontificale uit de Bibl. de Bourgogne te Brussel (Ms. 9215, fol. 129) [5]) en de min. van de Grandes Chroniques de St Denys [6]), aan Simon Marmion toegeschreven, waar zoowel de aard als de behandeling der boomen bijzonder groote overeenkomst vertoonen met die in de Heures de Turin. Ook in het gebedenboek van „Sybilla von

1) Vgl. Pl. XII² en IV³.

2) Men vgl. bijv. Hs. 2771/2 van de „K.K. Hofbibliothek” in Weenen (Vogelsang, t. a. p. p. 59/60, 61, 64); Hs. IJ. 402 van de Kon. Bibl. in Den Haag (Vogelsang, t. a. p. p. 62 en 64), een Nederduitsch getijdenboek in het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht van denzelfden meester als de beide vorige Hss. [ongenummerd].

Min. van het Livre d'Heures d'Étienne Chevalier in Chantilly, verlucht door Jean Fouquet (vgl. Histoire du paysage en France, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, Éditeur, 1908, p. 43 ss.) en die uit de Grandes Chroniques de S. Denys van ± 1455. (Gaz. des Beaux-Arts, 3me pér. Tom. XXIX, 1903, p. 271), enz.

3) Naar veler meening is dit een vroeg werk van den meester, vgl. bijv. Von Schubert-Soldern, t. a. p. p. 58 ss. Dit schijnt mij niet goed mogelijk met het oog op de ver gevorderde weergave der perspectief.

4) Vgl. Kaemmerer, Memling (Knackfussuitg.), passim.

5) Deze kruisiging hangt samen met het schilderij van de drie Maria's, Verz. Sir Fr. Cook, z. p. 40a². Volgens Schestag (t. a. p. p. 210) is zij het werk van Adr. de Raet, een Brugsch miniator uit de school van Willem Vreelant.

6) t. a. p. p. 270, 275 bijv.

Cleve" uit het begin der 16e eeuw vindt men het nog, bijv. p. 354 v° [1]) en in een Hs. uit de Kon. Bibl. in Den Haag [2]) e. a.

De sterke, trillende belichting van de buitenste kroonbladeren op randmin. 35 is nauw verwant aan de wijze, waarop de boomen verlicht zijn op de „Geboorte" van P. Cristus in Berlijn en op de Kruisiging in Wörlitz [3]).

Op gr. min. 30 (z. Pl. VIII²) ziet men op den voorgrond een distelsoort of wel een lactuca, dit is niet goed uit te maken. Beide zijn zij, voor zoover ik weet, als plant in het landschap uit na-Van Eyckschen tijd.

BEWEGING, STAND EN VERKORT. Ook hier zijn eenige belangrijke bijzonderheden op te merken. Zeer eigenaardig is bijv. de overeenkomst in beweging en compositie tusschen Petrus, die Malchus het oor afhouwt op gr. min. 15 en de groep van den aartsengel Michael, die de duivelen verslaat, in een miniaturencodex van 1438 [4]). Eenzelfde atelier misschien?

Italiaansch doen aan òf door beweging òf door het verkort de vluchtende apostelen (gr. min. 15), het naar voren springende paard (gr. min. 37) en de engelen (gr. min. 13). Dergelijke problemen vindt men in de Nederlanden eerst laat; bij Gerard David

---

1) München, Hof- und Staatsbibl., Cod. germ. 84. Vogelsang: Holländische Miniaturen, p. 28 en 96.

2) AA 159 (vgl. Pit: „Les Origines de l'Art hollandais"; Paris, Champion 1894, p. 37), bijv. fol. 105vo.

3) Vgl. ook Ms. 133 D 18 van de Kon. Bibl. in Den Haag (aanwinst van 1896) van ± 1500, fol. 87vo, 105vo, 116vo en Ms. 133 D 1 (aldaar), een Hollandsch horarium van ± 1450, fol. 36vo.

4) Den Haag, Mus. Meerman Westrheenen. Ms. 12, p. 56 v°. Zie Pl. X¹, ². Men vergelijke de overeenkomst in houding van den aartsengel en van Petrus, den opgeheven arm met het getrokken zwaard, den door de linkerhand opgehouden gewaadstip, de wijze, waarop het kleed de onder den voet liggenden bedekt, waarop de bokspooten van een der duivelen en de beenen van Petrus onder het gewaad uitsteken. Ook in de behandeling van de avondlucht kan men verband vinden. De gotische S lijn in de figuur van den aartsengel vindt men bij Petrus niet. Is deze miniatuur later? Ook de gezichtsuitdrukking van Petrus lijkt me rijper dan die van den engel, meer in overeenstemming met de handeling; evenzoo nog andere onderdeelen als het staan der figuren bijv. In het geheel echter, in den bouw der compositie, is ongetwijfeld de meester van den Haagschen codex de meerdere.

Over het Hs. Pit: Les Origines, p. 40; Vogelsang, t. a. p. p. 23a¹ en p. 69 ss.

zien we voor het eerst iets van de sterke beweging van de apostelen en het paard [1]). Het gegeven van den op den rug gezienen ruiter komt reeds vrij vroeg voor, bijv. op de Legende van den Hl. Joris in de Verz. Belin te Parijs [2]) en op het Gentsche altaar [3]); we behoeven echter den ruiter op randmin. 37 slechts oppervlakkig te zien om onmiddellijk den afstand te beseffen, die er tusschen het kunnen van den laatsten meester en de beide vorige ligt, zoowel in het geven van het verkort als in de belichting [4]). Beweging, stand en verkort zijn behalve in de bovengenoemde gevallen ook op gr. min. 29 [5]) en 30 zóó gemakkelijk weergegeven, dat het moeilijk valt aan de eerste helft der 15e eeuw te denken.

TYPEN. Het Christustype op gr. min. 41 vertoont zeer veel overeenkomst met dat van den rex regum uit Berlijn [6]), veel meer dan met den God Vader van het Gentsche altaar, met wien Durrieu het samenbrengt [7]). Ook de Christus op gr. min. 38 is zeer nauw aan den Berlijnschen verwant. Hier als daar het baardje, dat een deel van de kin, de hooggroeiende snor, die een groot deel van de bovenlip onbedekt laat, zoodat er een witte kring om den mond ontstaat, het vlossige haar met de in kurketrekkers hangende krullen, de hooge, onbeschaduwde wenkbrauwen, de door het haar bedekte ooren, enz. Naar de reproductie te oordeelen, behoort de Christuskop op het laatste Oordeel in St. Petersburg [8]), met wien Durrieu den Christus op gr. min. 38 heeft vergeleken [9]), zeker in dezen kring thuis. Dit brengt ons

---

1) Kruisiging in het Kaiser Friedrich-Museum te Berlijn (no. 573).

2) In zijn geheel afgebeeld bij Dvořák, t. a. p. Pl. XXIV, XXV.

3) Vleugel van de rechtvaardige rechters.

4) z. Pl. IV² en XI¹, ².

5) Vgl. bijv. de Pietà op het aan Rogier toegeschreven Maria-altaartje in Berlijn en die in de Verz. Schloss te Parijs, die op naam van P. Cristus staat.

6) Door Voll ± 1500 gedateerd, t. a. p. p. 44; vgl. ook Voll: „Die Werke des Jan van Eyck"; Strassburg, Verlag von Karl J. Trübner, 1900; p. 100/103. Kaemmerer: Hubert und Jan van Eyck; Knackfussuitg., p. 99 ss. afb. p. 93.

7) Gaz. t. a. p. p. 18.

8) Afb. Dvořák, t. a. p. p. 184 en Kaemmerer, t. a. p. p. 43.

9) Gaz. t. a. p. p. 18.

echter niet in vóór-Van Eyckschen tijd, zooals Durrieu meent, maar in de periode om 1450 [1]).

Het Christuskind op gr. min. 36 is mollig; het is geen oud mannetje meer [2]).

De anatomische weergave van menschen en dieren is gewoonlijk slecht; dit zou pleiten voor vroege dateering [3]).

KOSTUUM. Hier ontmoette ik tal van bezwaren, eensdeels door het kleine formaat der miniaturen, dat een duidelijk onderscheiden vaak verhinderde, anderdeels doordat de bestaande voorstudies op dit gebied [4]) te eenenmale onvoldoende zijn. De volgende opmerkingen willen dan ook niet meer zijn dan aanduidingen, waarvan het doel hoogstens kan wezen tot nader onderzoek in dezen op te wekken.

Reeds de dateering der harnassen leverde verscheidene moeilijkheden op. Toch geloof ik, naar de voorloopige gegevens, ze te mogen stellen in den tijd tusschen 1430 en 1450 ongeveer. Ziet men bijv. den banierdrager in den ruiterstoet, de krijgslieden op gr. min. en randmin. 43 en den engel op randmin. 41, dan valt het terstond in het oog, dat zij van top tot teen zijn gehuld in een stalen harnas. Reeds in de tweede helft der 14e eeuw begon men die deelen der wapenrusting, die van leder waren of waar het ringpantser zichtbaar bleef, allengs door

---

1) In de miniaturen vond ik dit type ook eerst zeer laat, bijv. Ms. AA 155 van de Kon. Bibl. in Den Haag (Pit, t. a. p. p. 39, Vogelsang t. a. p. p. 30, 90) van ± 1500, fol. 116r⁰ en Ms. 133 D 18, aldaar, fol. 13v⁰, vgl. p. 45a³.

2) De verwantschap, die Durrieu ziet tusschen de typen van het Christuskind en de vrouwen op deze miniatuur en die op de Rothschild-Madonna in Parijs en de Madonna met den Karthuizer in Berlijn, is me niet recht duidelijk.

3) Zoo doen ook sommige Gotische lijnen als bijv. op gr. min. en randmin. 36 vroeg aan, maar ik geloof, dat men hier aan een archaïseeren moet denken; want het kind op gr. min. 36 is werkelijk „kind" en in andere miniaturen, als bijv. gr. min. 37 zijn met de archaïsche motieven fijnheden verbonden, die er niet goed bij passen. Ook het opnemen van het gewaad op randmin. 36 schijnt op lateren tijd te wijzen. (z. p. 38.)

4) Vgl. bijv. Friedrich Hottenroth: Trachten der Völker (Stuttgart, Verlag von Gustav Weise 1884/91), II; Kretschmer-Rohrbach: Die Trachten der Völker (Leipzig J. G. Bach's Verlag, 2e Aufl. 1882), p. 206 ss.; Racinet: Le costume historique (Paris 1876—87); Weiss, Kostümkunde (Stuttgart 1856/1872), IV.

metalen platen te vervangen, doch het schijnt nog een jaar of veertig geduurd te hebben, vóór het geheel uit platen bestaande harnas, de „plate armour", volkomen was doorgedrongen [1]). Daarnaast bleef het oude harnas, uit een ringpantser en lederen, soms met metaal opgelegde stukken bestaande, nog geheel of gedeeltelijk in gebruik, vooral onder de krijgslieden van lageren rang of met minder vermogen. In den tijd der Van Eycks echter waren zelfs zeer aanzienlijken nog slechts gedeeltelijk met platen ompantserd. Men zie de twee voorste ruiters op den vleugel van de Christelijke ridders te Berlijn. Ook de Turijnsche miniaturen geven nog voorbeelden daarvan; de ruiters, die in den ruiterstoet achter den banierdrager zichtbaar zijn, dragen allen nog den gemalieden halskraag. Eigenaardig echter is, dat deze kragen over de metalen rusting heen schijnen te liggen, hetgeen naar Weiss zou duiden op de laatste veertig jaren der 15e eeuw [2]). Naar dezen tijd of althans naar den tijd om en na 1450 schijnen ook de metalen „mentonnière" of „barbier" van den banierdrager [3]), de lage, halfkogelvormige helmkappen [4]), de van zeer groote, naar voren spits toeloopende randen voorziene stormhoeden [5]) en de den hals geheel bedekkende helmen te wijzen [6]). Ook het ontbreken van het schild schijnt eerst in de tweede helft der 15e eeuw voor te komen [7]). Voor de 1ste helft der 15e eeuw daarentegen pleit de nog lange „braconnière", de uit in

1) Weiss, t. a. p. p. 164/165.

2) Weiss, t. a. p. p. 171. Men vindt het ook bij Memling: Kruisdraging uit de Passie in Turijn bijv.

3) Weiss, t. a. p. p. 167 en 171.

4) Weiss, t. a. p. p. 172. Vgl. gr. min. 15 en 37, randmin. 43.

5) Mondelinge mededeeling van Dr. Edgar von Ubisch, directeur van het Zeughaus te Berlijn. Vgl. gr. min. 15 en 37.

6) Vgl. gr. min. 43; op randmin. 43 kan men, geloof ik, zelfs den „bourguignon" zien, den hals en hoofd gelijkelijk omsluitenden helm met het zeer groote beweeglijke vizier, aan welks scharnieren tevens de mentonnière was bevestigd. Deze komt eerst laat in de 15e eeuw voor. Weiss, t. a. p. p. 173.

7) Weiss, t. a. p. p. 164.

elkaar passende repen metaal bestaande onderlijfsbedekking [1]). Dat we hier echter in tijd niet ver kunnen teruggaan, bewijzen ons de groote schouderstukken, de „pauldrons" of „gard-collets" genaamd, met den hoogen kam, de „passe garde", ter bescherming van den hals. Deze „pauldrons", die behalve den schouder nog welhaast de helft van borst en rug bedekken [2]), schijnen eerst sinds 1435 ongeveer in gebruik te zijn gekomen [3]). Ook het ontbreken van den ridderlijken gordel over de braconnière brengt ons in den tijd na 1430 [4]).

De bestudeering van de manlijke burgerkleeding leverde al niet veel meer resultaten op dan die der wapenrusting. Er is veel, wat onmiddellijk met Jan van Eyck samenhangt; zoo de groote, ronde hoeden op gr. min. 37, randmin. 29, 30, 38, 39, init. 35 [5]), de wijde Arnolfini-mantel op randmin. 38, 39 en de vrij lange, in orgelpijpen geplooide, om het middel gesnoerde „jaquette" op randmin. 30, 33 en 38 [6]), die volgens Weiss omstreeks 1440 zijn ontstaan. Tusschen 1430 en 1440 schijnt het gewaad in zwang te komen, dat we den ruiter op gr. min. 39 zien dragen. Dit kleed, dat den naam „robe" ontving, was ontstaan uit de oude „houppelande", die men tot boven de enkels verkortte, in lange pijpen plooide, gordde en omzoomde met een rand bont. Men droeg het òf geheel gesloten, zoodat men het over het hoofd moest aantrekken, òf hier en daar gespleten, zooals in ons geval. In deze jaren ook voorzag men de „robe" somtijds van een aparten

---

1) Weiss, t. a. p. p. 171.

2) Vgl. gr. min. 39 en 41.

3) Weiss, t. a. p. p. 169.

4) Weiss, t. a. p. p. 167.

5) Vgl. bijv. de portretten van Arnolfini in Londen; den man met de anjelier (aan J. van Eyck toegeschreven) en den ridder van het Gulden Vlies, beide in het Berlijnsche Museum (no. 525 A en 525 G).

6) De paletot? (Weiss, t. a. p. p. 91 en 107). Vgl. de Rollin-Madonna, de Hl. Barbara in Antwerpen. Dit kleedingstuk blijft nog lang in gebruik; men draagt het het geheele Bourgondische tijdvak door, zoowel gegord als ongegord. Een voorbeeld van het laatste geval is het kleed, dat de zg. Willem VI op gr. min. 37 aanheeft.

boord en manchetten, een eigenaardigheid, die ik op gr. min. 39 meen terug te vinden [1]). De op capes gelijkende kleedingstukken van de ruiters op randmin. 37 kan ik helaas niet thuisbrengen; evenmin de aan zuidwesters herinnerende helmen, die zij dragen. Zijn het eenvoudig stormhoeden of moet men hier denken aan de „salade"? Het wonderlijke hoofddeksel van een der personen op randmin. 34, dat iets heeft van een hoogen hoed, schijnt op later tijd te wijzen [2]). Nog moet hier de aandacht gevestigd worden op het merkwaardige verschijnsel, dat de Christus op gr. min. 41 inplaats van de tiara de keizerskroon schijnt te dragen. Is daar eenige beteekenis aan te hechten? De nimbe met haar in krullen uitloopende lijnen (gr. min. 15) wijst op vrij laten datum [3]). De schilder maakt zich los van den strengeren voorvorm [4]), speelt met de lijnen. Iets dergelijks vindt men in den rex regum te Berlijn [5]) en in een codex van de Kon. Bibliotheek in Den Haag [6]).

Wat de vrouwenkostuums betreft — deze zijn voor een deel de gewone uit de eerste helft der 15e eeuw (gr. min. 29, 37, randmin. 29, 33, 34), voor een deel ook schijnen zij van veel vroeger te dagteekenen (gr. min. 36, randmin. 15, 36, 37). De wijze, waarop de vrouwen op randmin. 36 het gewaad opnemen, is me echter niet bekend vóór den tijd van Van Eyck [7]) en de zeer breede hermelijnen rand van een der gewaden op gr. min. 36 schijnt op den tijd om 1450 te duiden [8]). Volkomen onverklaar-

---

1) Weiss, t. a. p. p. 91 en 107.

2) Men vergelijke het portret van Anton van Bourgondië in het museum Condé te Chantilly, dat op zijn vroegst in 1456 kan zijn ontstaan. Kaemmerer: Memling, (Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig, 1899) p. 12 en 16.

3) Ik vond haar ook op een schilderij van Jacob Cornelisz. in de Verz. Von Kaufmann te Berlijn.

4) Bijv. op den rechtervleugel van het Driekoningen-altaar van Rogier in München en op de Graflegging in de Uffizi, aan hem toegeschreven.

5) Is de achtergrond en het geheele werk oud?

6) 133 D 18 (fol 13v⁰ bijv.) van ± 1500 (aanwinst van 1896).

7) Zie boven p. 38.

8) Weiss, t. a. p. p. 111.

baar is mij het kleed van de dienstmaagd, die op randmin. 15 tot Petrus spreekt. Zoowel de muts als de op een schoot gelijkende donkere lap, die van het middel afhangt en de witte schort (?) zijn me geheel onbekend.

ARCHITECTUUR. De stad op gr. min. 29 vertoont, ook wat de inbedding betreft, veel overeenkomst met die op de Stigmatisatie van den Hl. Franciscus in Turijn, zooals reeds Durrieu heeft opgemerkt [1]). Den Franciscus zouden we, na wat Voll [2]), Felix Rosen [3]) en Dvořák [4]) daarover gezegd hebben, ongeveer in het derde kwart der 15e eeuw willen stellen.

Van het stadsgezicht op gr. min. 15 zegt Durrieu het volgende [5]): „La vue de ville, qui sert de fond au tableau, est dominée par un grand édifice de forme circulaire. Cette même ville, ou du moins sa toute pareille, également avec le grand édifice circulaire d'aspect très caractéristique, ferme aussi l'horizon dans le tableau des Trois Maries de M. Cook, ainsi que dans le Calvaire du Musée de Berlin. Et, de part et d'autre, sur les originaux, on peut voir dans la coloration des édifices de la ville les mêmes préoccupations de rendre les jeux d'une lumière arrivant obliquement." Wat de belichting aangaat, is dit voorzeker juist en zeer merkwaardig. De bouw van de stad echter toont m. i. veel meer overeenkomst met het stadsgezicht op de kruisiging in de Ermitage. Hier is, evenals op gr. min. 15, de stad niet een complex van naast en door elkaar staande gebouwen, zooals op de Maria's bij Sir Fr. Cook en de kruisiging in Berlijn, zij is als eenheid gezien en weergegeven. De gebouwen op zichzelve zijn veel fijner en sierlijker dan die der beide door Durrieu genoemde schilderijen, die plomp en zwaar doen. Eigenaardig is het centraalgebouw op gr. min. 15, waarvan de zeer

---

1) Gaz. t. a. p. p. 108.
2) Die Werke des Jan van Eyck, enz. p. 111 ss.
3) t. a. p. p. 105 ss.
4) t. a. p. p. 240/241.
5) Gaz. t. a. p. p. 107/108.

lange trommel en de dekking van den helm Italiaanschen invloed verraden. De hier eenigszins wonderlijk doende luchtbogen komen ook voor op de Petersburgsche kruisiging, waar men eveneens de zijdelingsche belichting vindt. Den windmolen treft men weer aan op de kruisiging in Berlijn. Moeten wij bij al deze voorstellingen aan één atelier denken?

Het geval van den burcht, hoog op de rotsen aan het water gelegen, zooals op gr. min. 30, vond ik in de oudnederlandsche kunst nergens dan op Pl. 64 van den Chantilly-codex [1]). Een korte blik op de twee voorstellingen is voldoende om te kunnen vaststellen, dat hiertusschen niet een tijdruimte van slechts eenige jaren kan gelegen hebben. Ook hier de zijdelingsche belichting [2]).

COMPOSITIE. De compositie getuigt van een buitengewone losheid en gemakkelijkheid, in vóór-Van Eyckschen tijd niet goed denkbaar. Men vergelijke bijv. de Pietà op gr. min. 29 met die van het Maria-altaar te Berlijn of die der Verz. Schloss in Parijs of wel met de Pietà van Rogier van der Weyden in Brussel. Doordat hier de Madonna òf op één knie is gezonken (Berlijn en Brussel) òf laag gezeten is [3]) (Parijs), komt het lichaam van Christus in een zeer moeilijke positie: te lang om te kunnen liggen, hangt het in Maria's armen, met de voeten op den grond steunend. Daardoor ontstaat een lange diagonaal, die de contour der groep doorbreekt en zeer storend is voor de eenheid van het geheel. Het was een gelukkige vondst van den miniaturist de Madonna een hooge zitplaats te geven. Zoo kon het lichaam gemakkelijker in liggende houding gebracht worden. Door het afhangen der beenen werd de storende diagonaal gebroken en de groep tot een beter geheel verwerkt.

---

1) Vgl. p. 26, a².

2) Vgl. ook Hulin, Catal. crit. p. 2 en Durrieu, Gaz. t. a. p. p. 109/110.

3) Men weet eig. niet, wat de Madonna doet; het lichaam is niet onder het gewaad te zien.

Hoe moeilijk de kwestie was, blijkt wel hieruit, dat de schilder nu met het hoofd van Christus geen raad heeft geweten. Ook de houding van Maria is niet geheel verantwoord.

In het weergeven van de innerlijke betrekking tusschen de personen [1]) staat alleen de Godsnood in Brussel op gelijke hoogte. In gr. min. en randmin. 37 wijst de niet-symmetrische en toch zoo goed afgewogen compositie op zeker niet te vroegen datum. Hetzelfde kan men zeggen van gr. min. en randmin. 15, waar de betrekking tusschen de verschillende personen, het dramatisch beleven van het oogenblik en het sluiten der groepen zóó goed is weergegeven, dat een vóór-Van Eycksche dateering haast onmogelijk wordt. Men denkt onwillekeurig aan de kruisiging in St. Petersburg. Zeer eigenaardig is de kromme-lijn compositie op gr. min. 30 [2]), die geheel ingaat tegen de compositiewijze van Jan van Eyck en in haar strakken zwier zelfs onnederlandsch schijnt.

De bovengenoemde opmerkingen brengen ons alle in den tijd om en na 1450 [3]). Het vrij groot aantal handen, dat we konden vaststellen en de overeenkomst met zeer verschillende meesters schijnen op een of meer ateliers te wijzen. Hiervoor pleiten ook de minderwaardigheden, die ons, ondanks het vele voortreffelijke, verbieden in deze miniaturen aan een groot meester te denken. Men zie bijv. de anatomisch slechte weergave van mensch en dier [4]). Doch hoe het ook zij, dit staat wel vast, dat de codex van de Heures de Turin bij de vraag naar den oorsprong van

---

1) Men vindt hier overeenkomst met de kruisiging in de Ermitage, een overeenkomst, waarop ook Durrieu reeds gewezen heeft (Gaz. t. a. p. p. 108).

2) De lijn loopt van den rechterhoek der miniatuur langs de schepen en den stadswal naar het midden van den achtergrond; zij wordt door de beweging van het water nog versterkt.

3) Uit dezen tijd stamt ook groep III. Daar dit werk te zwak is om in het vraagstuk der Van Eycks eenige rol te kunnen spelen, kan nadere behandeling achterwege blijven.

4) Vgl. het lichaam van Christus op gr. min. 29, het schaakbordpaard en de honden op gr. min. 37, het paard en de vogels op gr. min. 38 en 39, enz. Vgl. ook Voll, Altn. Mal. p. 49.

de kunst der gebroeders Van Eyck geen gewicht in de schaal kan leggen. De laatste schakel in de ontwikkeling van de Gotische tot de nieuwe realistische kunst ontbreekt nog; nog steeds staat daar het Gentsche altaar als een wonderwerk vóór ons, als een sprekend getuigenis van het genie van zijn schepper [1]).

---

1) Vgl. daartegen Fr. Carstanjen, t. a. p. p. 161—190 vooral en de bespreking van zijn opvatting door Dr. A. Pit in het genoemde artikel van het Tijdschrift voor Wijsbegeerte, p. 343 ss.

TWEEDE HOOFDSTUK.

De Ontwikkeling van het Natuurgevoel sinds den Tijd der Gebroeders Van Eyck.

BODEM. Onder de talrijke nieuwe motieven, door de gebroeders Van Eyck in de Nederlandsche kunst gebracht, behoort ook dat der bebloemde weide [1]). Als een groot, met bloemen bezaaid tapijt breidt de bodem zich uit onder de voeten van de engelen en heiligen, die gekomen zijn om het Lam Gods te aanbidden [2]). Verrast staan we een oogenblik stil, onder den indruk van de pracht en den rijkdom, die de schilder ons in dit stukje grond biedt. Doch spoedig overvalt ons een gevoel van onrust en als we wat nauwkeuriger toezien, laat zich de oorzaak daarvoor ook wel vinden. De rijkdom is niet in toom gehouden, niet beheerscht. In zijn vreugde over de hem opengegane schoonheid der natuur heeft de schilder zich niet kunnen beteugelen; hij heeft ineens alles willen geven, wat zijn blik ontdekte, zijn gemoed trof [3]) en daardoor heeft hij de juiste verhoudingen uit het oog verloren. De grond is achteloos behandeld ter wille van de weelde van bloemen en planten, die er over zijn uit-

---

1) Een voorbode daarvan vindt men in de miniaturen, bijv. in de „Grandes Heures du Duc de Berry" (fol. 65: Gethsemané; fol. 81: Opstanding), vgl. Fr. Carstanjen, t. a. p. p. 35/36. Ook in de „Très riches Heures du Duc de Berry" (z. p. 26a²) kan men een gering begin waarnemen (Pl. 24, 37, 38).

2) Gentsch altaar, middelstuk, onderste rij; Gent, St. Bavo.

3) Ook in de laat-middeleeuwsche literatuur heerscht een voorliefde voor uitvoerige beschrijvingen. Men zie b.v. de beschrijving van den lusthof van Ysabele in den roman van Walewein, vs. 3482—3575; van het praalgraf van Blancefloer in: Floris ende Blancefloer, vs. 932—1042.

gestrooid [1]); slechts hier en daar wordt aandacht geschonken aan de grashalmen, die bescheidener wel is waar, en minder in het oog vallend, toch zoo onontbeerlijk zijn als ondergrond voor de kleurige kelkjes, die tusschen hen uit naar het licht dringen. Gras en bloemen zijn niet evenwichtig verbonden; er is geen eenheid ontstaan en het gebrek aan rust, dat daarvan het gevolg is, laat het moderne oog, bij alle pracht, onbevredigd. [2]) „Onrust door te grooten rijkdom" — dat zou ook de indruk zijn van het geheele beeld, ware niet door de weloverwogen compositie orde gebracht in den overvloed van bijzonderheden. En mogen deze bijzonderheden zelve ons aesthetisch al niet geheel voldoen, men moet daarom toch niet haar groot historisch belang voorbijzien. Wie heeft er in de vijftiende eeuw zoo'n open oog gehad voor de schoonheid van de bloeiende weide? Wie schonk haar een zoo ruime, bevoorrechte plaats? Slechts de meester van den ruiterstoet in de Heures de Turin (gr. min. 37), de veel latere meester, die Pl. 11 in het Breviarium Grimani schilderde [3]) en Hugo van der Goes in zijn Zondeval [4]) hebben Van Eyck geëvenaard, zoo niet overtroffen. Overigens komt niemand hem nabij. Gewoonlijk is de weide beperkt tot een grasveldje op den voorgrond der schilderij, zonder eenigen samenhang met de verdere gesteldheid van den bodem [5]); zelfs bij Gerard

---

1) De voorliefde, die Jan van Eyck voor bloemen en planten had, wordt ook in zijn grafschrift uitdrukkelijk vermeld. Men leest daar o. m.: „Spirantes formas et humum florentibus herbis Pinxit et ad vivum quodlibet egit opus." Van Mander: Schilder-Boeck, uitgave van 1604, fol. 202v°, z. ook Voll, t. a. p. p. 239 en 243.

2) Ook de plotselinge overgang van de gedétailleerd-bebloemde weide in onbebloemden heuvelgrond is onorganisch en wijst nog op de heerschappij van de aparte gegevens ten koste van een gesloten geheel.

3) Bréviaire Grimani de la Bibliothèque de S. Marco à Venise, par Scato de Vries. Préface de Sal. Morpurgo. Leyde, 1904—1909.

4) Vgl. daarover Dr. Theodor von Frimmel: Kleine Galeriestudien, Neue Folge II 5/6 (Wien, Verlag von Gerold & Cie, 1895) en de daar genoemde literatuur.

5) Vgl. de Graflegging in de Uffizi te Florence, die aan Rogier van der Weyden wordt toegeschreven; Elias in de Woestijn van Dirk Bouts (hierop ziet men scherp omgrensde grasperkjes, op zichzelf een goede waarneming); Abraham en Melchizédek van denzelfden meester; den linkervleugel van het triptychon te München, van den meester van de Parel van Brabant, enz.

David [1]) en den meester van de Lucia-legende [2]) is het nog niet anders. Alleen Albert Bouts [3]) gunt haar een wat ruimere plaats, maar ook hij geeft, evenmin als de overigen, een natuurgetrouw beeld. Wel is zijn aandacht niet, zooals bij Jan van Eyck, in hoofdzaak gericht op de bloemen en planten ten koste van het gras, maar toch is geen eenheid bereikt, doordat het gras niet als massa wordt gevoeld, maar ontleed wordt in naast elkaar groeiende, sprieterige bundeltjes. De eerste, die in de oudnederlandsche kunst de bekoring heeft ondergaan van de vruchtbare, grazige vlakte (niet bebloemd echter) is Memling geweest [4]). Met voorliefde brengt hij haar aan als achtergrond zijner Madonna's en portretten, telkens en telkens weer. Daar blijft het echter ook bij; de grenzen van den achtergrond worden niet overschreden [5]). Een stap verder gaat Geertgen tot Sint Jans; deze verbindt er voor het eerst vóór- en middelplan mede. De tijd echter, dat de weide waard geacht zal worden het hoofd-

1) bijv. Aanbidding van Christus in de Verz. Von Kaufmann, Berlijn.

2) Brugge, St. Jacques.

3) Johannes op Patmos in het Museum Boymans te Rotterdam, door sommigen als een werk van Dirk Bouts beschouwd.

4) Wel vinden we de grasvlakte ook bij Dirk Bouts en meesters uit zijn kring, maar altijd nog als onderdeel van middelplan of achtergrond; vgl. Elias in de Woestijn in het Museum te Berlijn, de Madonna in de Nat. Gallery te Londen, beide van Dirk Bouts; de Kruisiging uit de Verz. Adolf Thiem te San Remo, thans in het Kaiser Friedrich-Museum te Berlijn, die op naam van D. Bouts staat; zoo ook de Tiburtijnsche Sibylle te Frankfort, de Madonna uit de Verz. Stephenson Clarke, de Madonna met den Hl. Lucas uit de Verz. van Lord Penrhyn te Londen, het middelstuk van het Hippolytus-altaar in de S. Sauveur te Brugge, waarschijnlijk alle uit den kring van D. Bouts (vgl. echter ook Dr. Max J. Friedländer in het Repertorium XXVI, I, p. 76/77; Voll, Altn. Mal. p. 118, 128 ss.; Hulin, Cat. crit. no. 37, 40, 43; Heiland: Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule, Diss. Strassburg, 1902; p. 154, 166, 167); de Opwekking van Lazarus in de Verz. Von Kaufmann te Berlijn; Mozes voor het brandende braambosch (vroeger Verz. R. Kann, Parijs) van den meester van de Parel van Brabant? Walter Cohen: Studien zu Quinten Metsijs (Bonn, Verlag von Friedrich Cohen, 1904), p. 19/20, Hulin t. a. p. n⁰ 41 en Friedländer: Meisterwerke, 24 houden dit schilderij voor een werk van Dirk Bouts zelf. Evenzoo Paul Heiland, t. a. p. p. 123 ss.

5) Vgl. bijv. Ludwig Kaemmerer: Memling (Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing, 1899), passim.

bestanddeel van een schilderij uit te maken, is nog lang niet aangebroken. En de heide? Alleen bij Dirk Bouts en zijn naaste omgeving zijn er misschien sporen van te vinden [1]).

Misschien zal het verbazing wekken, dat in een land, dat beroemd is om zijn prachtige weidevelden en uitgestrekte vlakten, de schilders eerst zoo laat eenige meerdere aandacht daaraan schonken. Toch is dit niet zoo bevreemdend. Wie heeft niet meermalen aan zichzelf waargenomen, dat onze blik wordt afgestompt voor de dingen, die wij dagelijks om ons heen zien? Eerst door tegenstelling, door het zien van andere streken, leeren wij eigen land weer waardeeren, gaat onze omgeving in hernieuwde schoonheid voor ons open [2]). Zoo komt het, dat in de vijftiende eeuw gedurende langen tijd het schildersoog meer werd bekoord door verschijnselen uit den vreemde dan door de eigenaardigheden van eigen bodem [3]). Men vond het vlaklandschap te alledaagsch; heuvelland, bergen en rotsen — dàt was een waardige achtergrond voor de meerendeels nog heilige voorstellingen, die men in beeld had te brengen. Op het Gentsche altaar wordt de horizon door bergen afgesloten en deze wijze van afsluiten blijft zeer in trek [4]). We vinden haar tot in het laatst der vijftiende eeuw [5]); alleen wordt

---

1) Hippolytus-altaar in de St. Sauveur te Brugge?

2) Men herinnere zich den omkeer in Jacob Maris na zijn terugkomst uit Parijs, waar hem door de Barbizonsche schilderschool het wezen van zijn geboorteland eigenlijk eerst werd geopenbaard. Men zie de „Veerpont” van 1870.

3) Een analoog voorbeeld vindt men in de Rijn- en Harzlandschappen van Koekkoek in de 1ste helft der 19de eeuw.

Opmerkelijk is het in dit verband, dat Hans Memling een Duitscher van geboorte was; hij stamde uit de diocese Mainz, vgl. Voll, t. a. p. p. 174; Kaemmerer, t. a. p. p. 5/6.

4) Vgl. de drie Maria's aan het graf in de Verz. van Sir Fr. Cook te Richmond; de Rollin-Madonna in het Louvre; de Madonna in de Verz. Gustave Rothschild te Parijs en de Kruisigingen in Berlijn en St. Petersburg, die aan Jan van Eyck worden toegeschreven.

5) bijv. op de Kruisiging van Gerard David in het Museum te Berlijn en op de Legende van de reliquieën van Johannes den Dooper door Geertgen tot St. Jans in het Hofmuseum te Weenen.

het hooggebergte allengs tot lage heuvels en rotsen vervlakt [1]).

Ook de rotsen zijn gedurende de geheele vijftiende eeuw een geliefkoosd studiemateriaal voor practische coulissen en schermen. Men vindt voornamelijk vijf typen: De éérste soort vertoont het Gentsche altaar. Men ziet daar op de benedenvleugels van de binnenzijde steile, in groote, puntige blokken gespleten rotsen, in verschillende richtingen sterk doorgroefd, de kruin plat en met een graslaag begroeid. Ze zijn, oppervlakkig beschouwd, zóó natuurgetrouw weergegeven, dat men zonder moeite de voorbeelden kon aanwijzen, die er aan ten grondslag hebben gelegen: de kalkrotsen uit het Maasdal boven Luik [2]). Bij nader onderzoek blijkt echter hier, evenals bij de weergave der weide, aan de waarheid te zijn te kort gedaan. In onderdeelen juist, ontbreekt ook hier de samenhang, de blik voor het geheel [3]).

In zooverre hangt de kunst van Jan van Eyck nog samen met de Middeleeuwen.

De Van Eycksche rotsen zijn karakteristiek geworden voor zijn navolgers; zij zijn een kenmerk der Van Eycksche school, evenals de op den voorgrond verspreide sponsachtige steenen [4]).

---

1) Vgl. bijv. de Annunciatie en Christus' geboorte van Petrus Cristus in Berlijn; de Beweening in Brussel, die zoowel aan P. Cristus als aan Albert Ouwater wordt toegekend; de Pietà in de Verz. Schloss te Parijs; Abraham en Melchizédek, Elias in de Woestijn, de Manna-verzameling van D. Bouts; het Hippolytus-altaar in Brugge; het triptychon van den meester van de Parel van Brabant in München; den Hl. Hieronymus van Albert Bouts in de Verz. Von Kaufmann te Berlijn en in het Museum te Brussel.

2) Felix Rosen: Die Natur in der Kunst. (Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1903) p. 90.

3) Vgl. F. Rosen, t. a. p. p. 91. Wel is waar kan ook de kruin van een vrijstaande rots begroeid zijn, zooals Prof. Wichmann mij welwillend mededeelde, alleen niet op deze wijze.

Zeer karakteristiek zegt F. Rosen, t. a. p. p. 113: „Jan van Eyck hatte von der Natur nur die Epidermis gemalt, die runzlige Haut der Felsen, den duftigen Flaum der Vegetation."

4) Vgl. de drie Maria's aan het graf in de Verz. van Sir. F. Cook te Richmond; Stigmatisatie van den Hl. Franciscus te Turijn — hier zijn de rotsen zóó voortreffelijk (vgl. F. Rosen t. a. p. p. 105), dat dit mede een grond is voor de dateering in na — Van Eyckschen tijd —; de op naam van J. v. Eyck staande Kruisigingen in Berlijn en St. Petersburg; Christus' Geboorte van P. Cristus in Berlijn; dan de Hl. Catharina in het Hofmuseum te Weenen, die aan Rogier wordt toegeschreven (z. Waagen, Kunstdenkmäler Wiens I, p. 183 en Friedländer, Rep. XXVI, p. 71); de rotsen hierop zijn niet naar de natuur geschilderd (mondelinge mededeeling van Prof. Wichmann).

De tweede rotsvorm verbindt zich aan de Brabantsche school, aan Rogier van der Weyden en zijn volgelingen. Hier zijn de rotsen harder, minder verweerd en meer regelmatig doorsneden door diepe horizontale en loodrechte gleuven. Haar platronde kruinen zijn met een graslaag of aarde bedekt [1]); hier en daar schijnt echter de regen de steen blootgelegd te hebben, waardoor eigenaardige trap- of trechtervormige openingen zijn ontstaan [2]). Dit motief is niet nieuw, zooals F. Rosen schijnt te denken; men vindt het reeds op een der vleugels van het altaar te Dijon, dat Melchior Broederlam tusschen 1392 en 1399 voor den hertog van Bourgondië schilderde [3]), op den Johannesmantel in Weenen — een der schatten van het Hofmuseum [4]) — en op den Tocht en de Aanbidding der drie Koningen (van de gebroeders van Limburg) in de Très riches Heures du Duc de Berry (Pl. 37 en 38). Is het aan Siena ontleend? Duccio heeft het reeds op het „Noli me tangere" tusschen Christus en Maria (Siena, Opera del Duomo).

Bij Dirk Bouts vinden we het tweede rotstype in eenigszins veranderden vorm. De graslaag wordt dikker en weeker, de kruin boller en zoo slap-rond van omtrek, dat alle natuurlijkheid verloren gaat [5]). In de vijftiende eeuw scheen men daaraan geen aanstoot te nemen; integendeel — deze rotsen van koek zijn

---

1) Vgl. het Johannes-altaar in Berlijn en de repliek in Frankfort; het Middelburgsche altaar in Berlijn; op dit laatste altaar kunnen de rotsen zeer goed naar de natuur geschilderd zijn (mondelinge mededeeling van Prof. Wichmann). Vaak echter schildert Rogier schematisch.

2) Vgl. bijv. de Aanbidding der Koningen in München; dan de Graflegging in de Uffizi te Florence, aan Rogier toegeschreven (hier zijn de rotsen grootendeels phantastisch — mededeeling van Prof. Wichmann); de Kruisiging in het Hofmuseum te Weenen, waarschijnlijk van een navolger van Rogier; de Kruisiging, die in het Kaiser Friedrich-Museum te Berlijn op naam van den meester van Flémalle staat; de Beweening in Brussel, aan P. Cristus toegekend.

3) Vgl. Fierens Gevaert, t. a. p. p. 30/31 en 44/45; Kallab, t. a. p. p. 266 en figuur 38.

4) Afgebeeld bij Dvořák, t. a. p. Pl. XXVII.

5) Erasmus-altaar te Leuven (middenpaneel); Abraham en Melchizédek; Elias in de Woestijn; Verzameling van het manna; de Kruisiging in Berlijn (uit de Verz. Thiem), die zoo zij niet van Bouts zelf is, toch zeer dicht bij hem staat.

zeer in trek bij sommige latere meesters, o. a. bij Memling [1]).

De derde rotssoort geeft in eigenaardige afwisseling dikke banken, aan de oppervlakte gespleten in groote, onregelmatige blokken, en dunne lagen; zij is zeer zeldzaam in de Nederlandsche kunst; we vinden haar slechts bij Dirk Bouts [2]), bij den meester van de Parel van Brabant [3]) en op de Stigmatisatie van den Hl. Franciscus in Turijn. Dat dit laatste werk, wat het landschap aangaat, een copie zou zijn van den linkervleugel van het Münchensche triptychon, zooals F. Rosen aanneemt [4]), kan ik niet gelooven. Geen enkel motief is onveranderd overgenomen [5]). De rotssoort, die wij hier bespreken, heeft zelfs een zóó veranderden vorm, dat men onwillekeurig aan Italië denkt. Een analogen vorm, hoewel veel meer schematisch, heeft bijv. Verrocchio op den Doop van Christus in de Uffizi te Florence [6]). In dit verband is het van gewicht, dat op het middelplan de chamaerops humilis, een der kenmerkende planten van de Middellandsche Zee, voorkomt [7]).

Den vierden rotsvorm kan men als een geringe afwijking van den eersten beschouwen. De steensoort is dezelfde; zij brengt ons de kalkrotsen van het Maasdal in de herinnering [8]), doch hier staat de kruin als een bundel puntig toeloopende blokken

1) Vgl. bijv. Meester van de Parel van Brabant: het middelstuk van het triptychon in München; de Kruisiging in Weenen, waarschijnlijk van een *navolger* van Rogier van der Weyden, mede om deze reden; de zg. Zeven Vreugden van Maria in München, de Zeven Smarten van Maria in Turijn, de buitenzijde van het Floreins-altaar in Brugge, de altaarvleugels van wijlen R. Kann te Parijs, alle van Memling, behalve misschien de laatste.

2) Rechtervleugel van het Erasmus-altaar in Leuven.

3) Vleugels van het Münchensche triptychon.

4) t. a. p. p. 133 ss.

5) Prof. Wichmann was zoo vriendelijk dit te bevestigen.

6) De rots op den „St. Franciscus'' is ongetwijfeld direct naar de natuur geschilderd; de rotssoort komt zoowel in Italië als in België voor (Prof. Wichmann).

7) Bovendien schijnt Franciscus een bruine pij aan te hebben, terwijl in de Nederlanden ten tijde van J. van Eyck door de Franciscaners de grijze pij gedragen werd (Weale, t. a. p. p. 476).

Het landschap is geheel gearrangeerd; de drie rotstypen, die hier worden afgebeeld, komen nooit naast elkaar voor. (Prof. Wichmann).

8) Z. F. Rosen, t. a.p. p. 129.

tegen de lucht, kaal en verweerd; slechts hier en daar heeft zich een struik of boompje in de loodrechte groeven weten te nestelen. Vooral bij Dirk Bouts en de meesters uit zijn kring treft men dit gegeven aan [1]).

Ons rest nog de vijfde rotssoort te noemen, die bestaat uit in elkaar grijpende puntige en rechthoekige blokken. Het zijn porfier- of granietrotsen, zooals men ze in België in de buurt van Quenast aantreft [2]). Men vindt ze voortreffelijk weergegeven op de Graflegging in de Nat. Gall. te Londen, gewoonlijk aan Dirk Bouts toegeschreven [3]). Ook op den linkervleugel van het Portinari-altaar zijn ongetwijfeld deze rotsen bedoeld; ze zijn hier echter uit het hoofd geschilderd [4]).

Met een enkel woord moeten we nog wijzen op de zeer persoonlijk geziene zand- of kalksteenrotsen van Gerard David [5]), die in België dadelijk naar de natuur geschilderd kunnen zijn [4]).

Voor zachtglooiend heuvelland heeft men in de Nederlanden blijkbaar veel gevoeld. Men treft het op nagenoeg alle schilderijen der 15e eeuw aan. Een der meest geliefkoosde vormen, den heuvel met struikgewas begroeid, waarlangs een wegje kronkelt, dat licht tegen den grond afsteekt [6]), zien we reeds op het

1) Elias in de Woestijn en de Verzameling van het manna, van D. Bouts; den linkervleugel van het triptychon in München, van den meester van de Parel van Brabant; een Kruisiging in het Prado te Madrid, van een navolger van Rogier van der Weyden; Stigmatisatie van den Hl. Franciscus in Turijn; Hieronymus van Albert Bouts in de Verz. Von Kaufmann te Berlijn en in het Museum te Brussel; het middelstuk van het Moreel-altaar van Memling, dat in de compositie een slechte navolging schijnt te zijn van het genoemde landschap op het triptychon in München (Sted. Museum te Brugge); Johannes den Dooper in de „Pinakothek" te München, mede van Memling, enz.

2) Mededeeling van Prof. Wichmann.

3) Vgl. o. a. Heiland, t. a. p. p. 85 ss.

4) Mondelinge mededeeling van Prof. Wichmann.

5) Vgl. bijv. Doop van Christus in het Sted. Museum te Brugge; den Hl. Hieronymus in het „Städelsches Institut" te Frankfort; de Kruisiging in het Museo Brignole Sale, Genua (Bodenhausen, t. a. p. n⁰. 35).

6) Bijv. op de Rollin-Madonna in het Louvre; de drie Maria's aan het graf bij Sir Fr. Cook; de Geboorte van Christus van P. Cristus in Berlijn; de Kruisiging van Wörlitz; den Barbara-vleugel van het Werl-altaar in Madrid; het Middelburgsche altaar van Rogier van

Gentsche altaar [1]). Bij Jan van Eyck [2]) vinden we ook al het tweede, veel voorkomende motief, dat, evenals het vorige, op scherpe waarneming berust: den door struiken of heggen in vakken verdeelden heuvelrug [3]). Het is hier de plaats de aandacht te vestigen op een kleine kruisiging in het Kaiser Friedrich-Museum te Berlijn [4]). Van de steile kruisigingsrots op den voor-

---

der Weyden in Berlijn; het Hippolytus-altaar in Brugge; den Hl. Hieronymus van Albert Bouts in Brussel, enz.

1) Zie Aanbidding van het Lam Gods en den vleugel van de Hl. Pelgrims.

2) Rollin-Madonna; de Hl. Barbara in het Museum te Antwerpen; de Rothschild-Madonna, aan Jan van Eyck toegeschreven bijv. door Voll, t. a. p. p. 40 en Die Werke des Jan van Eyck (Strassburg, Verlag von Karl Trübner 1900, p. 81/84; Von Schubert-Soldern t. a. p. p. 37; vgl. daartegen Kaemmerer: Hubert und Jan van Eyck (Bielefeld und Leipzig), p. 94 en F. Rosen, t. a. p. p. 114. Weale, Cat. de l'Exposition de Bruges, 1902, p. XVI, geeft het werk aan Hubert.

3) Bijv. de Kruisiging in Berlijn, die op naam van Jan van Eyck staat; de Kruisiging in Wörlitz; het Maria-altaar in Berlijn; het Erasmus-altaar in Leuven; Abraham en Melchizédek in München; de Kruisiging uit de Verz. van Adolf Thiem in het Museum te Berlijn; de Tiburtijnsche Sibylle in Frankfort (richting Bouts), enz.

4) Deze kruisiging wordt aan den meester van Flémalle toegeschreven en staat ook in het Museum nog op zijn naam (Cat. no. 538 A); om de gemaniëreerde sierlijkheid en het fijne landschap lijkt me dit echter niet goed mogelijk. Von Tschudi in het Jahrb. der kgl. Preuss. Kunstsamml. XIX p. 94 houdt het landschap voor een toevoegsel van lateren tijd, het overige der schilderij voor eigenhandig werk van den meester. Mij schijnt het *geheele* werk later. Het is onder invloed van Rogier gemaakt (vgl. de zweefengelen, den fladderenden lendendoek, het rotsmotief, enz.) en staat — in de personen althans — dicht bij de aan Rogier toegeschreven Kruisiging in het Hofmuseum te Weenen (n°. 1386). Ook hier het rotsmotief, de zweefengelen, de fladderende lendendoek; vgl. verder het Christustype (den langen afstand tusschen neus en oor, het vlasachtige haar, dat over den linkerschouder valt, de te hoog liggende borstkas, de sterke insnoering van het lichaam, de bloedstorting, de houding van het hoofd), de vrouwentypen met den langen, fijnen neus en het coquette mondje, de houding der Madonna, het hoofddoekje van Veronica en een der Maria's, de fijne handen met de spitse, in de kootjes scherp aangeduide vingers en den soms vrij breeden handrug, het haar van Johannes, den halverwege op het dwarshout bevestigden titulus, enz. Is het stuk in Berlijn werk van een Nederlander? In het gedeelte van het dal, dat zichtbaar is tusschen het kruis en de figuur van Johannes, is op het origineel een zeer eigenaardig gebouw te zien, dat ik verder nergens aangetroffen heb in de oudnederlandsche kunst: een lange, platgedekte rechthoek, waarvan de smalle zijde, met de zeer hooge boogvormige deuropening, is gekanteeld. Dit schijnt naar een streek te wijzen, die onder Moorschen invloed staat. Ook de kerk geheel rechts op de schilderij ziet er onnederlandsch uit. En geheel ongewoon in de Nederlanden is het van voren rijgen der vrouwenkostuums, een sluiting, die men daarentegen in het Zuiden, in Italië en Spanje herhaaldelijk vindt.

grond zien wij over een wijd, laag heuvelland, dat zich tot aan den horizon uitstrekt. Dicht aan den voet der rots ligt een lage heuvel, geparcelleerd; de vakken zijn hier echter niet afgedeeld door heggen, enz., maar slechts door verschillende tinten onderscheiden. Moeten we denken aan bouwland? Dat zou, voor zoover ik weet, het eenige voorbeeld zijn in de oudnederlandsche kunst [1]). Doch, hoe het ook zij, in ieder geval getuigt het van een fijn ontwikkeld kleurgevoel.

Zeer persoonlijk en goed gezien zijn de heuvels op de kruisiging van Gerard David in Berlijn. Hier schijnen ze ook voor 't eerst in juiste verhouding tot de personen op den voorgrond weergegeven te zijn (F. Rosen, t. a. p. p. 152).

Duinlandschap komt in de oudnederlandsche kunst, behalve op gr. min. 37 van de Heures de Turin en op het Laatste Oordeel van P. Cristus merkwaardigerwijze geheel niet voor [2]). In deze beide gevallen echter is het voortreffelijk weergegeven, geheel in harmonie met de rest van het landschap. Petrus Cristus geeft

---

Gewichtig is het in dit geval, dat op den achterkant van het paneel Spaansche namen staan, volgens Von Tschudi (Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsamml. XIX, p. 94) waarschijnlijk die van vroegere bezitters.

1) Of ook — primitiever — op het diptychon in Brunswijk, aan Geertgen tot St. Jans toegeschreven? vgl. Friedländer, Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsamml. Bd. XXIV (1903), p. 62 ss. Dr. Leo Balet, die voor het eerst een afgerond beeld van Geertgens leven en karakter heeft trachten te geven in zijn studie: Der Frühholländer Geertgen tot Sint Jans (Haag, Martinus Nijhoff, 1910), beschouwt het diptychon als ontstaan in den tijd vóór Geertgen (p. 136). Waarom zegt hij echter niet. Zoowel hier, als op de Tiburtijnsche Sibylle in Frankfort schijnt het lichte vak een afgemaaid grasveld te zijn. De korenvelden op de kalender-illustraties in de Très riches Heures, de Heures de Turin en het Breviarium Grimani zijn van geheel anderen aard, niet onmiddellijk als kleurvlek bedoeld. Het korenveld op de zg. „Seven Bliscappen" van Memling in München is door het onderwerp gegeven (vgl. Detzel, Christliche Ikonographie, Freiburg 1894/1896, I p. 225/226; Horae Belgicae X, p. 22; ook Jameson: Legends of the Madonna, p. 344 en Beissel: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, p. 624. De laatste bewijsplaatsen werden mij welwillend verschaft door mej. Dr. C. C. van de Graft), bovendien op den achtergrond aangebracht en zoo weinig nauwkeurig waargenomen, dat het niet in aanmerking komt.

2) Of moeten we daaraan denken op den linkervleugel van het Hippolytus-altaar in Brugge en op het aan Memling toegekende portret in het Gymnasium te Hermannstadt? Vgl. Hulin, Cat. crit. op n° 74; Voll, t. a. p. p. 208. Jammer is het, dat het landschap niet intact is, z. Friedländer, Rep. XXVI, p. 82.

in overeenstemming met den strak blauwen hemel en den effen, bewegingloozen waterspiegel ook de heuvels rustig, onbegroeid, slechts in enkele groote lijnen. Daartegenover is op gr. min. 37 een sterk gevoel voor levendigheid waar te nemen. Zoowel de aandacht, door den schilder geschonken aan elke bijzonderheid van den rijk afwisselenden bodem, als de speling van licht en schaduw getuigen daarvan. Mutatis mutandis vinden we dit terug in de behandeling van de zee en den sterk bewogen hemel.

WATER. Evenmin als voor de duinen schijnt men in de 15ᵉ eeuw veel gevoeld te hebben voor de zee, voor de oneindige, deinende vlakte met haar wisselingen van kleur en licht. In de groote schilderkunst geven alleen de meester van het Laatste Oordeel in St. Petersburg en P. Cristus op het Laatste Oordeel in Berlijn op den achtergrond, half verscholen, een klein zeegezicht. Hoewel zeer globaal weergegeven, en niet geheel intact, toont het spiegelgladde, atmosferisch geziene water op het schilderij in Berlijn, dat Petrus Cristus gevoel heeft gehad voor de stille geheimzinnigheid van de kalme zee. De meester van het Petersburgsche Oordeel is daarentegen blijkbaar meer aangetrokken geweest door de beweeglijkheid van den waterspiegel; zijn oog werd meer geboeid door de snelle opeenvolging der breedgerugde, witgekamde golven. Hoewel minder goed, brengt deze weergave van de zee onweerstaanbaar die van de Heures de Turin in de herinnering (gr. min. 30 vooral). De afbeeldingen op gr. min. 30 en 37 zijn wel de meest volmaakte zeegezichten, die we uit de 15ᵉ eeuw bezitten [1]). De zee is in haar wezen zóó geheel doorvoeld, teekening, belichting en atmosfeer zijn zóó fijn weergegeven, dat het eer te begrijpen is, hoe aan Durrieu een oogenblik een der 17ᵉ eeuwsche zeeschilders in de gedachte

1) Natuurlijk moet men rekening houden met het feit, dat het geringe oppervlak, dat op een miniatuur is te beschilderen, vele moeilijkheden uit den weg ruimt. Men vgl. evenwel de geheel schematische, frontale zeegezichten in de Très riches Heures te Chantilly, Pl. 14, 31a, 64, bijv.

kwam [1]) dan hoe hij het ontstaan dezer miniaturen in den aanvang der 15e eeuw kon stellen. Ten bewijze, hoe hoog zij staan, vergelijke men eens de schildering van de zee door een van Italië's groote schilders uit de tweede helft van de vijftiende eeuw, Botticelli [2]).

Vaker dan de zee is in de oudnederlandsche kunst de rivier geschilderd. Hieruit zou ik echter niet durven besluiten, dat men daarom meer oog voor haar had. Eer zou ik overhellen tot de meening, dat men hier aan de mode offerde. Immers — het is wel merkwaardig, dat we de rivier gewoonlijk op geheel dezelfde wijze vinden aangebracht: van den achtergrond in vele kronkelingen naar voren stroomend, nagenoeg loodrecht op de lijst. Reeds Jan van Eyck schijnt de perspectivische waarde van dit gegeven begrepen te hebben; ten minste, voor zoover ik weet, vinden we het bij hem voor het eerst aangewend, met de kennelijke bedoeling het oog gemakkelijker de diepte in te leiden [3]). Talloozen nemen het dan onveranderd van hem over [4]). Slechts de vooruitstrevende meester van de Parel van Brabant maakt er iets zelfstandigs van; voor hem wordt het het hoofdmotief, waarop zijn geheele schilderij is gebouwd [5]). Mogelijk aan het Münchensche triptychon ontleend, doch onbegrepen, treffen we dit nieuwe gegeven op de Christophorusvoorstellingen van Memling aan [6]).

---

1) Durrieu, Gaz. 1903, p. 112.

2) Vgl. de zg. Geboorte van Venus in de Uffizi te Florence. Men zie ook het aan Filippino Lippi (1457—1504) toegeschreven schilderij, voorstellende de Allegorie der Muziek, in het K. Friedrich-Museum te Berlijn. (Cat. n⁰. 78 A).

3) Rollin-Madonna, Madonna in de Verz. Rothschild in Parijs.

4) Vgl. Johannes-altaar van Rogier in Berlijn; den rechtervleugel van het Middelburgsche altaar aldaar; de Madonna en den Hl. Lucas, een copie naar Rogier in de Verz. van graaf Wilczeck te Weenen; de Hl. Catharina in het Hofmuseum aldaar; Johannes op Patmos in Rotterdam; den Hl. Hieronymus in de Verz. Von Kaufmann te Berlijn en in het Museum te Brussel; den linker buitenvleugel van het Floreins-altaar in Brugge; de binnenvleugels van het Johannes-altaar in Brugge, enz.

5) Christophorus-vleugel van de triptiek in München.

6) Middelstuk van het Moreel-altaar in het Stedelijk Museum te Brugge; den rechtervleugel van de triptiek in de Verz. Von Kaufmann in Berlijn, die bij den brand aldaar in 1904 is vernield (Afb. Kaemmerer: Memling, p. 68), vgl. Voll, t. a. p. p. 208.

Van een oorspronkelijke en zeer fijne waarneming getuigt het kleine riviergezicht op de Annunciatie van P. Cristus in Berlijn. Door de deur van het vertrek, waarin de Hl. Maagd de boodschap van den engel ontvangt, ziet men, dwars over een ommuurd tuintje en de rivier, op een tegen een heuvel gelegen, door dicht geboomte omgeven veer of boerenhofstede aan den anderen oever [1]). In deze kleine natuuruitsnede, waarvan de gegevens, in tegenstelling met de landschappen van Jan van Eyck, geheel aan zijn geboorteland zijn ontleend, heeft de schilder den vollen rijkdom van zijn natuurgevoel weten neer te leggen. De bootjes, die weerspiegeld worden in het zacht kabbelende water, het kielzog, de lichte deining, de rand van schuim, ontstaan door het klotsen van de golven tegen den oever, de kleine pier, de belichting en de atmosfeer, waarin alles is gehuld, getuigen van de groote liefde, waarmee dit stukje natuur is bekeken [2]). Het is misschien het eerste „paysage intime" in de Nederlandsche kunst.

Het meer vinden we zelden of nooit op schilderijen der 15e eeuw; des te vaker daarentegen den kleineren, meer intiemen vijver. Reeds op het Gentsche altaar (op den vleugel der Hl. Pelgrims) zien we den schilder geheel onder de bekoring van het stille, door geboomte omgeven plekje water in de vrije natuur. Eerst bij veel latere meesters vinden we dit motief, min of meer afge-

---

1) Hierin kan men den voorlooper zien van de in de 17de eeuw zoo geliefkoosde veerstukken, vgl. bijv. in het Rijksmuseum te Amsterdam die van Esaias van de Velde, Van Goyen, Adriaan van de Velde, Jan Both, Nicolaas Berchem, e.a. (Afbeeldingen in: Die Meisterwerke des Rijksmuseum zu Amsterdam von Karl Voll; Hanfstaengl, München). Zie ook de talrijke veerstukken van Salomon van Ruysdael te Dresden, München, Breslau, Brussel, Antwerpen en Frankfort.

2) Indien de bewering van Von Schubert-Soldern (t. a. p. p. 42 a[1]): „Das Stückchen Landschaft im Hintergrunde der Verkündigung der Berliner Galerie ist fast unverändert von Van Eyck's Triptychon, derzeit im Besitz von M. G. Helleputte in Löwen, herübergenommen", waarheid bevat, dan wordt natuurlijk de verdienste van P. Cristus aanmerkelijk minder; het is echter wegens de totale overschildering van het triptychon op het oogenblik niet meer uit te maken (mededeeling van Dr. Max J. Friedländer; vgl. ook Hulin, Cat. crit. n°. 14; Friedländer, Rep. XXVI, p. 68/69.)

wisseld, terug [1]). Rogier van der Weyden en — misschien in navolging van hem — Dirk Bouts en Memling, geven gewoonlijk den, al of niet door zwanen verlevendigden, slotvijver en slotgracht [2]).

Memling, die misschien meer dan eenig ander onder de oudnederlandsche schilders oog had voor de liefelijkheid in de natuur, wiens landschappen alle getuigen van zijn stillen, dichterlijk-droomerigen aard, Memling was de man om bij de Nederlanders het gevoel te wekken voor de vertrouwelijkheid van het zachtruischende beekje. Herhaaldelijk vinden we het op den achtergrond zijner schilderijen, kronkelend tusschen vruchtbare weiden of de zonnige dreven zijner welverzorgde, parkachtige landschappen. Een kleine, rustieke brug verbindt de beide oevers, zwanen spiegelen zich in het kristalheldere water en half in het groen verscholen ligt de vriendelijke watermolen [3]). Dit

---

1) Vgl. bijv. de op naam van D. Bouts staande Graflegging in de Nat. Gallery; den rechtervleugel van het Portinari-altaar in de Uffizi; Johannes den Dooper van Memling in de „Pinakothek" te München; den Hl. Benedictus in de Uffizi, aan Memling toegeschreven; den Hl. Hieronymus van Gerard David in de Verz. van wijlen G. Salting te Londen; de aan hem toegeschreven Graflegging in de Nat. Gallery; de twee Weensche luiken van Geertgen tot St. Jans; den Johannes den Dooper, van denzelfden meester, in het Museum te Berlijn; het diptychon in Brunswijk, dat zeer dicht bij hem staat, enz. Bij Quinten Massijs en Joachim de Patinir wordt dit als 't ware een vast motief.

2) Vgl. bijv. het Maria-altaar in Berlijn; de Kruisiging uit de Verz. Adolf Thiem aldaar; Johannes op Patmos in Rotterdam; de Madonna, richting Bouts, in de Verz. Stephenson Clarke; de Tiburtijnsche Sibylle in Frankfort; het zg. Sforza-altaar, uit de school van Rogier, te Brussel; den Godsnood in het Mauritshuis in Den Haag, eveneens uit diens school; den linkervleugel van het Hippolytus-altaar te Brugge; het aan Memling toegeschreven mansportret in de Accademia Carrara te Bergamo; den linkervleugel van de op naam van Memling staande altaarvleugels uit de Verz. van wijlen R. Kann te Parijs, enz.

3) Bijv. op de Madonna in de Verz. van den Duke of Devonshire te Chatsworth; de Madonna in het Hofmuseum te Weenen; de Madonna in de Uffizi, aan Memling toegekend; een Madonna in het Kaiser Friedrich-Museum te Berlijn, die op naam van Memling staat (Cat. n⁰. 529), maar waarschijnlijk het werk is van een navolger; het Martyrium van den Hl. Sebastiaan in Brussel in het Koninklijk Museum, enz.

Ook bij Geertgen tot St. Jans en zijn school vinden we een enkele maal de beek; men vgl. de Aanbidding in het Rijksmuseum te Amsterdam; de Aanbidding in het Rudolphinum te Praag, door Friedländer (Jahrb. der kgl. Preuss. Kunstsamml. Bd. XXIV, p. 62 ss.), Franz Dülberg (Die Leydener Malerschule. Berlin, 1899; p. 29/31) en Voll (t. a. p. p. 233) voor

laatste gegeven zal twee eeuwen later om zijn picturale aantrekkelijkheid, om de diepe toonwaarden, die de ligging in het halfduister met zich brengt, tot hoofdmotief worden genomen door een der groote landschapschilders uit dien tijd: Meindert Hobbema, die daaraan zeker voor een niet gering deel zijn roem heeft te danken.

Zeer buitengewoon en — in dezen vorm — geheel alleen staand in de oudnederlandsche kunst is de weergave van het slootje op randmin. 37 van de Heures de Turin. Men zou zich in de negentiende eeuw kunnen wanen: Het prachtige vlaklandschap met de uit het geboomte rijzende kerk aan den gezichteinder, het slootje, dat de groene weilanden tot aan den horizon in een rechte lijn — op zichzelf een onschilderachtig gegeven — doorsnijdt, de inbedding tusschen de weeke oevers, die zich in het klare water weerspiegelen, de streepwolken, die aan den hemel drijven, de atmosfeer, waardoor menschen en dieren zijn omneveld, dat alles is volkomen modern gezien.

Even zeldzaam als de sloot komt op de schilderijen der 15e eeuw de waterval voor [1]). Zou men in het eerste geval de reden daarvoor kunnen vinden in de „alledaagschheid" van het onderwerp, voor den laatste kan dit niet gelden. Een waterval toch ziet men in de Nederlanden niet bij elke schrede. Neen, de reden ligt ergens anders en het komt mij waarschijnlijk voor, dat men haar moet zoeken in de moeilijkheid het water in bewogen toestand weer te geven. Eigenaardig is het zeker, dat in de groote schilderkunst alle meesters, zonder uitzondering,

---

eigenhandig werk van den meester gehouden; door Theod. von Frimmel (Kleine Galeriestudien, Neue Folge IV Lieferung, p. 14a[1]) en Dr. Leo Balet (t. a. p. p. 138/151) wel terecht gewraakt. De treffende overeenkomst, die Dr. Balet ziet tusschen dit werk en de schilderij in Amsterdam, is me echter niet recht duidelijk; men vgl. het geheel verschillende Madonnatype, het verschil in atmosferische waarde, de spiegeling in het water en dgl.

1) Een zeer gering begin vindt men op Pl. 35 van de Très riches Heures in Chantilly, op den Johannesvleugel van den meester van de Parel van Brabant en op de Aanbidding der Koningen in het Rijksmuseum te Amsterdam, aan Geertgen tot St. Jans toegeschreven.

het water geven als kalm, spiegelend vlak [1]). Glashelder of in een lichten, atmosferischen nevel gehuld, ligt het roerloos vóór ons; soms doet een zuchtje de oppervlakte nauw merkbaar rimpelen, maar daarmede is de grens ook al bereikt [2]). Waar getracht wordt meer beweging te geven, als op de Madonna met den Hl. Lucas in de Verz. van graaf Wilczeck te Weenen of op den Christophorusvleugel van den meester van de Parel van Brabant in München, daar is mislukking de uitkomst. Evenmin als de onbeholpen, schematische weergave van het water op de Rogiersche copie, kan de eenigszins gemaniëreerde golfslag op de Christophorusvoorstelling den indruk van natuurgetrouwheid wekken. Geheel anders de gr. miniaturen 30 en 37 van de Heures de Turin. Met volkomen begrip en vaste hand is het water hier weergegeven op een wijze, die de 17e eeuwsche schilders niet zouden kunnen verbeteren [3]).

Ons rest nog het volslagen gebrek aan sneeuw- en ijslandschappen vast te stellen. Behalve het kleine sneeuwgezicht in het calendarium van de Très riches Heures du Duc de Berry, het daaraan ontleende Februari-landschap in den kalender van het Breviarium Grimani (Pl. 3) en de randmin. aldaar (Pl. 4), zijn mij vóór het midden der 16e eeuw [4]) hoegenaamd geen pogingen

---

1) En de geheele natuur deelt in de rust; geen windje waait; beweginglooss staan de boomen in hun rijken bladerentooi onder den gewoonlijk strak blauwen hemel; een enkele maal is deze wat meer in beroering, maar van storm is nergens sprake.

2) Vgl. bijv. den Doop van Christus van Gerard David in het Sted. Museum te Brugge. De eigenaardigheid om de beweging door een netwerk van ruitjes aan te geven schijnt G. David te hebben ontleend aan de Brugsche miniatorenschool. In de Kroniek van Jeruzalem in de Hofbibliotheek te Weenen van ± 1450 vindt men geheel dezelfde werkwijze, bijv. fol. 4. Zie de afbeelding in het artikel van August Schestag over dezen codex, Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. H. Kaiserhauses XX (1899), Taf. XXVII.

3) Men vgl. daarentegen de nog geheel primitieve schildering in de Très riches Heures (Pl. 4, 6, 7, 8, 31a, 35, 58, 64; Pl. 10 is beter, maar later?)

4) Met Pieter Breughel den Oude komt het winterlandschap — en terstond in volle schoonheid — in de kunst. Men vgl. bijv. den Bethlehemitischen kindermoord en het landschap met de jagers in het Hofmuseum te Weenen; de volkstelling van Bethlehem in het Museum te Brussel; z. Peter Bruegel l'Ancien, son Oeuvre et son Temps, par René van Bastelaer et Georges H. de Loo (Bruxelles, G. van Oest & Cie, 1907); Charles Bernard: Pierre Breughel

bekend het winterlandschap in dezen vorm af te beelden. Is dit misschien te wijten aan den — ook uit de literatuur zoo welbekenden [1]) — afkeer, dien de Middeleeuwer van den winter had? Het verschijnsel, dat physieke tegenzin belemmerend werkt op het schoonheidsgevoel, is allerminst ongewoon.

Ook de weergave van regen en hagel zoeken we in de 15e eeuw tevergeefs.

Reeds vroeg daarentegen heeft men in de Nederlanden getoond oog te hebben voor een der meest eigenaardige bekoringen van het water: de spiegeling. In de Très riches Heures vindt men al enkele pogingen om deze aesthetisch waardevolle eigenschap tot haar recht te doen komen; het gelukt evenwel nog maar zelden (bijv. Pl. X van den kalender). Eerst Jan van Eyck zal ons ook hierin zijn meesterschap toonen; op den vleugel van de Hl. Pelgrims en op de Rollin-Madonna geeft hij ons staaltjes van een opmerkingsgave in dit opzicht, die slechts door zeer enkele schilders uit de 15e eeuw wordt geëvenaard [2]). Wel houdt men zich overal met het vraagstuk bezig, maar over 't algemeen en vooral in de Zuidnederlandsche school is de oplossing nog zeer oppervlakkig [3]).

Bij Rogier van der Weyden bijv. komt het meermalen voor, dat er voorwerpen weerspiegeld worden, die er òf in het geheel niet zijn, òf op zóó verren afstand van het watervlak liggen,

---

l'Ancien (Bruxelles, G. van Oest & Cie, 1908); Friedländer: P. Bruegel der Ältere im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. (Uitg. van de Photographische Gesellschaft, Berlin); Axel Romdahl: Pieter Brueghel d. Ä. und sein Kunstschaffen (Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. H. Kaiserhauses, Bd. XXV (1905), p. 85 ss.); Dr. Wilhelm Hausenstein: Der Bauern-Bruegel. Klassische Illustratoren VI (München, R. Piper & Co, 1910).

1) Vgl. bijv. St. Servatiuslegende II, 386; Leven van Sinte Lutgart, 2599; Hadewych, Gedichten: I, 1; III, 1 e.v.; XV, 7; XLIII, 1 e.v.; die Rose, 53, 62; Der Leken Spieghel I 49: 45; 77: 29; Willem van Hildegaertsberch: Gedichten, n⁰ 97, n⁰ 98; Antwerpsch Liedboek (Horae Belgicae XI) n⁰ 10, 25, enz.

2) Hier moet genoemd worden de aan Jan van Eyck toegeschreven Madonna met den Karthuizer in de Verz. Gustave Rothschild te Parijs.

3) Gaarne breng ik hier hartelijken dank aan Prof. Dr. J. de Vries voor de mij zoo welwillend verleende hulp bij de voor een leek soms lastige kritiek op geteekende spiegelbeelden.

dat spiegeling onmogelijk is geworden [1]). Gewoonlijk ook is bij de Zuidnederlanders de weergave der spiegelende voorwerpen veel te scherp en als gedacht bij volkomen bewegingloos water [2]). De Hollanders met den zin voor licht en atmosfeer, dien we nog herhaaldelijk bij hen zullen opmerken, maken zich aan deze fout niet schuldig; zij erkennen terstond de waarde van wat Jan van Eyck hierin tot stand had gebracht en sluiten zich onmiddellijk bij hem aan. Het is dan ook uit hùn school, dat wij de beste oplossingen van het probleem zullen verkrijgen. In den linkervleugel van het Hippolytus-altaar, de Graflegging in de National Gallery en de Weensche luiken van Geertgen tot St. Jans [3]) vindt men eenige voortreffelijke proeven van wat zij te dien aanzien vermochten. Hier mogen ook de randmin. 29 en 37 van de Heures de Turin genoemd worden. Ook Petrus Cristus [4]), de meester van de Stigmatisatie van den Hl. Franciscus in Turijn, Hugo van der Goes [5]) en de later half vervlaamschte Gerard David [6]) vertoonen in hun spiegeling Hollandsche eigenschappen. Bij Memling is de behandeling, als zoo vaak in datgene, wat het landschapdétail betreft, zeer vluchtig. Nu eens vertoont zijn spiegeling de typische kenmerken van den

---

1) Vgl. het Johannes-altaar in Berlijn en de repliek in Frankfort; den rechtervleugel van het Middelburgsche altaar. Een gunstige uitzondering maakt het aan Rogier toegekende Maria-altaar in Berlijn.

2) Vgl. bijv. den Nood Gods in Brussel, aan P. Cristus en ook wel aan Albert Ouwater toegeschreven, maar m. i. zeker Zuidnederlandsch; de Visitatie, die aan Rogier wordt gegeven, in de Verz. Speck von Sternburg te Lütschena (de Hl. Catharina in het Hofmuseum te Weenen hangt ten nauwste hiermee samen, maar schijnt onder Hollandschen invloed te staan); de Kruisiging uit de Verz. Ad. Thiem in Berlijn, die hierin Zuidnederlandschen invloed vertoont.

3) De scherpe en onjuiste spiegeling op de Aanbidding der Koningen in het Rudolphinum te Praag is mij mede een reden dit werk niet als eigenhandigen arbeid van Geertgen te beschouwen. Vgl. boven blz. 68 noot 3.

4) Annunciatie te Berlijn, de Madonna in Frankfort, de Madonna met den Karthuizer in Berlijn, hem toegeschreven.

5) Rechtervleugel van het Portinari-altaar in de Uffizi.

6) Hl. Hieronymus in de Verz. van wijlen G. Salting te Londen, de Graflegging in de Nat. Gallery, die op zijn naam staat.

Zuidnederlander [1]), dan weer is zij meer in Hollandschen trant uitgevoerd [2]). Maar altijd werkt hij uiterlijk, naar de sleur.

HEMEL. Evenals het water is ook de hemel gewoonlijk in rust, meestal zelfs geheel wolkenloos, strak blauw. Doch ook bij bedekte lucht is slechts zelden een hevige beroering waar te nemen en zelfs dàn vermogen de wolken nog niet een onheilspellenden indruk te maken.

Wat de bouw van de wolken betreft, deze bepaalt zich in dezen tijd nog tot eenige weinige vormen, die men aan de namen der groote meesters kan verbinden. Hier als elders heerscht veel navolging. De wolken op de beneden-binnenvleugels van het Gentsche altaar hebben den cumulusvorm; zij zijn echter zeer los en vlokkig en nog niet plastisch, hoewel in plans gezien [3]). Wat ze toch aannemelijk maakt, is, dat zij als 't ware van licht zijn doorgloeid. In dit gevoel voor licht en kleur hebben wij misschien de vrucht te zien van de jaren, door Jan van Eyck in dienst van Jan van Beieren, graaf van Holland, in Den Haag doorgebracht [4]). Juist door het gevoel voor toon en atmosfeer toch onderscheidt zich de Hollandsche school van de Vlaamsche en Brabantsche [5]). In vorm gelijk, doch zonder deze wonderbare lichtwerking zijn de wolken op de wegens den stijl in ieder geval dicht om Van Eyck te groepeeren kruisigingen van Berlijn en St. Petersburg en de Stigmatisatie van den Hl. Franciscus in Turijn.

---

1) Bijv. in de Ursulalegende, op het portret van Martin van Nieuwenhove.

2) Bijv. op het portret van Nicolo Spinelli te Antwerpen, het mansportret in Venetië, de Chatsworth-Madonna, Johannes den Dooper in München, het Leven van Maria aldaar.

3) De weergave der verschillende plans tracht Jan van Eyck te bereiken door enkel de lichte kanten aan te zetten, zoodat het blauw van de lucht, plaatselijk door de tegenstelling donkerder schijnend, de donkerder vlakken schijnt te boetseeren.

4) 1422—1424, z. Kaemmerer: H. und J. van Eyck, p. 6; Voll, Altn. Mal. p. 10; Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der altniederländischen Malerei, Ausg. Springer (Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1875), p. 39/41.

5) Hierop als een der eersten de aandacht gevestigd te hebben, is de verdienste van Dr. Johanna de Jongh. Vgl. ook Ludwig Kaemmerer: Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers (Leipzig, 1886), p. 55, 56, 58, 63.

Uitsluitend op teekening van den vorm berust de werking van de wolken van Rogier van der Weyden en zijn naaste volgelingen. In haar niet tot een bepaalde soort terug te brengen gedaante [1]) met de harde, witte randen en het volkomen gemis aan plastische ronding, maken zij meer den indruk van vlekken op een effen fond dan van nevelgevaarten, drijvend langs het hemelgewelf [2]). Een gunstige uitzondering maakt hier alleen de rechtervleugel van het Middelburgsche altaar, waar de wolken die van Jan van Eyck nabijkomen. Op Rogier's schema teruggaande, maar fijner en natuurlijker zijn de wolken op de Weensche kruisigings-triptiek, die ook in andere opzichten invloed van Rogier verraadt [3]).

Tusschen Rogier en Jan van Eyck schijnt Petrus Cristus te staan. Men zie de Madonna met den Karthuizer in het Museum te Berlijn. Geheel dezelfde eigenaardige wolken vindt men nog op een copie naar een verloren Jan van Eyck in het Museo Civico te Padua [4]).

Bij Memling is evenmin als bij Rogier sprake van atmosfeer [5]). Zijn wolken, van zeer phantastischen vorm, zijn hard en krijterig en maken den indruk van kalkplakkaten [6]). Evenals Rogier heeft

---

1) Nog het meest den stratus en cirrus nabijkomend.

2) Bijv. Aanbidding der Koningen in München, de Graflegging in de Uffizi, de Kruisiging van het zg. Sforza-altaar in Brussel (van een navolger, vgl. Kaemmerer, Memling, p. 7), den Godsnood in den Haag (eveneens van een navolger), de Hl. Catharina in het Hofmuseum te Weenen, door Waagen (Kunstdenkmäler Wiens I, p. 183) nog aan Rogier zelf toegekend. Eenigszins gevariëerd op de Kruisiging in Berlijn, die aan den meester van Flémalle wordt toegeschreven.

3) Deze wordt nog vaak aan den meester zelf gegeven. Reeds Crowe-Springer echter vermeldt haar als atelierwerk (p. 263).

4) Frida Schottmüller in 't Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsamml. Bd. XXIII (1902), p. 33 ss.

5) Hoe H. de Marez (t. a. p. p. 61) kan zeggen: „Kleine witte wolkjes komen door zijn hemelen zweven en verwekken meer dan bij zijn voorgangers het gevoel der atmosfeer'', is me niet duidelijk.

6) Memling schijnt evenwel niet in de éérste plaats naar een atmosferisch effect te hebben gestreefd. Wat ons zijn luchten soms interessant maakt is, dat hij de teekening der wolkenmassa's als belangrijke factor in zijn composities mee laat werken. Hij bouwt zijn luchten

hij vaak de harde, witte randen [1]). Uitgezonderd moeten hier echter worden de altaarvleugels uit de verzameling van wijlen R. Kann te Parijs; zoo deze van Memling zelf zijn, heeft hij hier den invloed van de Hollandsche zienswijze ondergaan, van Dirk Bouts of van den meester van de Parel van Brabant. Ook de Kruisiging in de Pinakotheek te Vicenza [2]) wijst, dunkt mij, op Hollandschen invloed.

Een eigen, nog niet te bepalen plaats neemt de zg. meester van Flémalle in. De lucht op den Barbara-vleugel van het Werl-altaar in het Prado te Madrid toont een Hollandsch gevoel voor licht [3]).

Bij Dirk Bouts zijn voor 't eerst de wolken werkelijk plastisch, in licht en donker gemodelleerd. Bovendien is hun vorm (gewoonlijk cumulus of stratus) en kleur zeer scherp waargenomen. Men zie het schilderij van de onthoofding van den edelman in het Museum te Brussel [4]) of het Verzamelen van het manna in de Pinakotheek te München [5]). In denzelfden geest, doch over 't geheel minder goed van uitvoering, zijn de wolken op de Kruisiging van A. Thiem, het Hyppolytus-altaar, den Christo-

---

soms tot een geheel, dat zich in lichtverdeeling en contour bij de kleuren en hoofdlijnen van de dingen op aarde aansluit of daarmede gelukkig contrasteert. Als zoodanig is hij de voorlooper van Jacob van Ruysdael.

1) Vgl. het Moreel-altaar in het Sted. Mus. te Brugge, het portret van den zg. Nicolo Spinelli in het Museum te Antwerpen, het mansportret in het Mauritshuis, dat op naam van Memling staat (ook door Friedländer, Rep. XXVI, p. 82 aan den meester zelf gegeven; vgl. echter Voll, t. a. p. p. 225), het Laatste Oordeel in de Marienkirche te Danzig, het Floreins-altaar in Brugge, Johannes op Patmos aldaar, de Passie uit Turijn, de Kruisiging in de Landesgalerie te Pest met de daarbij behoorende vleugels in het Hofmuseum te Weenen, volgens Voll t. a. p. p. 219 atelierwerk.

2) Omtrent de echtheid van dit werk zijn de meeningen verschillend, vgl. bijv. Kaemmerer: Memling, p. 74, Von Schubert-Soldern, t. a. p. p. 83.

3) Of is dit hier een opperduitsch element, bestaat hier samenhang met Konrad Witz, zooals Voll aanneemt? t. a. p. p. 91.

4) Ofschoon de in later tijd aangebrachte Gotische traceeringen hier vrij hinderlijk zijn, is dit toch het duidelijkste voorbeeld uit de authentieke werken.

5) Over de historische beteekenis van Dirk Bouts en zijn invloed op Q. Massijs, vgl. Dr. Walter Cohen: Studien zu Quinten Metsijs (Bonn, Verlag von Friedrich Cohen 1904), p. 10/41.

phorusvleugel te München en de Madonna in de Verz. Stephenson Clarke [1]). Alle hebben zij in meerdere of mindere mate het Hollandsch-atmosferische element. Tot dezen tijd ongeveer behooren, ook naar den hemel te oordeelen, de miniaturen van de Heures de Turin [2]).

We komen tot Hugo van der Goes. Is hij met Dirk Bouts in aanraking geweest? Dit is vooralsnog niet met zekerheid te zeggen. In ieder geval echter toont hij zich in zijn luchten Hollandsch van opvatting [3]); zij behooren door de schoonheid van wolkenvorming en doorlichting wel tot het beste, wat de oudnederlandsche kunst in dit opzicht heeft gegeven. Men zie vooral de vleugels van het beroemde Portinari-altaar in de Uffizi te Florence en den Godsnood in het Hofmuseum te Weenen [4]).

Ook Geertgen tot St. Jans toont zich in de fijne, prachtig in toon gehouden lucht op de Beweening in het Hofmuseum als een der beste leerlingen uit de Hollandsche school.

In het werk van Gerard David ten slotte vindt men eveneens, hoewel minder sterk, Hollandsche elementen [5]). Merkwaardig zijn de bij hem voor het eerst waar te nemen, zeer naturalistisch geziene streepwolken-luchten [6]).

---

1) Alle uit den kring van D. Bouts. Friedländer, Rep. XXIII, p. 248 en XXVI, p. 77 gelooft aan de mogelijkheid, dat de Madonna in Hayward's Heath (n⁰ 43 van de tentoonstelling in Brugge in 1902) een origineel is.

2) Men zie daartegen de primitieve, phantastische wolken in het Chantilly Hs. (Pl. 38, 39, 40, 41, 62).

3) Hugo van der Goes is waarschijnlijk te Goes in Zeeland geboren en niet in Gent, zooals men vroeger aannam. Vgl. Voll, t. a. p. p. 144; Weale, Cat. Exp. Bruges, 1902, p. XX.

4) Helaas is de lucht hier niet geheel intact, zooals Dr. G. Glück, de directeur van het Hofmuseum, zoo vriendelijk was mij mede te deelen.

5) Vgl. de triptiek van Jean des Trompes met den doop van Christus als middelstuk in het Sted. Museum te Brugge, de Kruisiging in Berlijn, het Michaels-altaar in het Hofmuseum te Weenen, het Anna-altaar in de Verz. Th. Agnew & Sons te Londen.

6) Het zijn vooral die speciale streepwolken-luchten, waar de stratus niet los drijvend waargenomen wordt, doch waar van een geheel *vlak* doende effen wolkenbank lange, donkere horizontaalstrepen zich losmaken. Altaarvleugels in de Verz. van wijlen R. Kann in Parijs; de Kruisiging in het Museo Brignole Sale te Genua; de Aanbidding in de Nat. Gallery; de Kruisafneming, vroeger in de Verz. Dingwall. (Vgl. Bodenhausen, t. a. p. n⁰ 11, 35, 38, 43b).

Zon, maan en sterren zijn zeer zeldzaam in de oudnederlandsche kunst. Behalve de vroeger [1]) vermelde gevallen zijn hier nog slechts de schilderijen met de voorstelling van den Judaskus in München en Dresden te noemen, waar de behandeling van het maanlandschap en de moeilijkheden van de verlichting, die zijn aangedurfd, reeds naar het einde der 15e eeuw wijzen.

Een sterrenhemel vond ik slechts éénmaal, in het Chantilly-Hs. (Pl. 50).

PLANTENGROEI. Het is een merkwaardig verschijnsel in de 15e eeuwsche kunst, dat men bij de afbeelding van den boom zoo weinig aandacht geschonken vindt aan den stam. Gewoonlijk ziet men dezen òf in 't geheel niet — hetzij door oversnijding of doordat het standpunt van den toeschouwer hooger gedacht is en men dus op de kruinen neerziet [2]), hetzij doordat de boomen tot op den wortel in blad staan, zooals bij Dirk Bouts en zijn school en vooral bij Memling [3]) — òf de stammen zijn geheel zonder plastiek en in verkeerde afmetingen gegeven. Alleen op den achtergrond vermogen zij den indruk van natuurgetrouwheid te wekken. Ziet men ze dichter bij, dan zijn zij òf veel te kort, zoodat het geboomte in verhouding tot de personen op struikgewas gelijkt [4]) òf zij zijn veel te

---

1) p. 43a 4,5.

2) Bijv. Gentsch altaar: de Aanbidding van het Lam en de binnenvleugels, de Rothschild-Madonna, het Middelburgsche altaar van Rogier: rechtervleugel, het Maria-altaartje in Berlijn: middelstuk, de Weensche Kruisigings-triptiek, de Annunciatie van P. Cristus in Berlijn, het mansportret van P. Cristus in de Verz. van wijlen G. Salting in Londen, de Kruisiging in Wörlitz, enz. Men vindt voorbeelden te kust en te keur.

3) Kruisiging van Ad. Thiem, thans te Berlijn, de Madonna met den Hl. Lucas in de Verz. van Lord Penrhyn te Londen, de Tiburtijnsche Sibylle in Frankfort, het Hippolytus-altaar in Brugge, de Madonna in de Verz. Stephenson Clarke, den Johannes op Patmos in Rotterdam; bij Memling passim, vooral op de achtergronden van zijn Madonna's en portretten.

4) Bijv. Gentsch altaar: de Aanbidding van het Lam en de binnenvleugels, de Stigmatisatie van den Hl. Franciscus in Turijn, het Johannes-altaar in Berlijn, de Graflegging in de Uffizi, de Kruisigings-triptiek in Weenen, de Hl. Catharina aldaar, de Kruisafneming in Liverpool, copie van een werk van den meester van Flémalle, het Erasmus-altaar in Leuven, Elias in de Woestijn in Berlijn, den Zondeval in Weenen, enz.

lang [1]). Vrijwel altijd zijn zij te dun en schijnen daardoor alle draagkracht te missen. Eerst vrij laat komt daarin eenige verandering. Op de Berlijnsche kruisiging, aan Jan van Eyck toegeschreven [2]), en op den rechtervleugel van het Portinari-altaar van Hugo van der Goes [3]) ziet men voor 't eerst groote boomen met meer normale verhoudingen [4]). Doch we moeten wachten tot de aanvangsjaren der 16e eeuw, alvorens de afmetingen geheel juist worden getroffen. Eerst het scherpe oog van den met zoo fijnen landschapszin begaafden Gerard David [5]) ontdekte ze voor de kunst [6]). Bij hem vinden we ook voor het eerst een gegeven, dat van niet minder grondige waarneming getuigt: den met een klimplant omrankten stam (Doop van Christus in het Sted. Museum te Brugge).

Het verkrijgen van de plastische ronding van den stam schijnt een verovering te zijn geweest van de Hollandsche school. Hoewel uit de weergave van de boomen op den Pelgrims-vleugel van het Gentsche altaar ongetwijfeld het streven naar plastische uitbeelding spreekt, treft men eerst werkelijk ronde stammen

1) Bijv. de dadelpalmen op het Gentsche altaar, de Aanbidding van Rogier in München, het Johannes-altaar en het Middelburgsche altaar in Berlijn, de Madonna met den Hl. Lucas in de Verz. Wilczeck, den Godsnood in Brussel, aan P. Cristus toegeschreven, het Erasmus-altaar in Leuven, Elias in de Woestijn, Abraham en Melchizédek en de Inzameling van het Manna van Dirk Bouts, de Kruisiging uit de Verz. A. Thiem in Berlijn, de Madonna met den Hl. Lucas in de Verz. van Lord Penrhyn, den Johannesvleugel van het Münchensche triptychon van den meester van de Parel van Brabant, het Hippolytus-altaar, Memling op den achtergrond zijner Madonna's en portretten; zelfs nog bij Geertgen op de Weensche luiken.

2) z. p. 40a[1].

3) Van ┼ 1476, z. Warburg, t. a. p. p. 247 ss.

4) De pijnboom op het schilderij van de drie Maria's van Sir Fr. Cook is geheel onbegrepen.

5) In dezen kan ik het niet eens zijn met Dr. de Jongh, waar zij op p. 47 zegt: „De ruimte aan het landschap toegekend is eene zeer geringe; de eigenlijke neiging van Gerard David was niet landschappelijk, maar geheel tot de personen en de handeling gekeerd; wat hij in zijn werk als landschap gaf, was gevolg van zijn knapheid en de school, waarin hij gevormd was; niet van zijn persoonlijk vinden." We zullen nog meermalen gelegenheid hebben op dit verschil van meening terug te komen.

6) Bijv. Triptiek van Jean des Trompes in Brugge, den Hl. Hieronymus in Frankfort en dien in de Verz. van wijlen G. Salting in Londen, de Verloving van de Hl. Catharina en de Graflegging, beide in de Nat. Gallery te Londen, de Madonna in de Galleria Brignole Sale te Genua (Deze Madonna is waarschijnlijk atelierwerk). Vgl. ook Bodenhausen, passim.

aan op werken van Dirk Bouts en zijn leerlingen [1]. Hier mag echter niet verzwegen worden het in dit verband uiterst merkwaardige landschap op de Geboorte van Christus te Dijon, gewoonlijk aan den meester van Flémalle toegeschreven [2]. Niet alleen, dat de boomstammen hier plastisch zijn gezien, de schilder heeft zelfs met bijzondere ingenomenheid dit gedeelte van den boom bestudeerd; daarvan getuigen, behalve de bladerlooze kruinen, de voortreffelijk gekarakteriseerde, gesnoeide knotwilgen, die in hun soort minstens even goed zijn als de beroemde linden op het Portinari-altaar van Hugo van der Goes van ± 1476. Naar dezen tijd wijzen ook het gegeven van den kalen boom [3], de bouwvallige hut, de regelrechte verbinding van voor- en achtergrond (door den kronkelenden weg) en de eigenaardigheid van de lichtvangende stompjes der versch gesnoeide takken [4], een dankbaar motief, dat later bijv. door A. Mauve gaarne is geschilderd. Ook met het oog op de bewegelijkheid der compositie en de eenigszins gemaniëreerde sierlijkheid geloof ik, dat men hier niet te doen heeft met een werk van den meester zelf, maar met dat van een lateren eclecticus [5]. Heeft deze onder Hollandschen invloed gestaan? Men zou het kunnen vermoeden om het fijne gevoel voor licht, dat dit schilderijtje toont. Doch, wat er ook van zij [6], het staat te

---

1) Bijv. Elias in de Woestijn, het fragment in de Verz. Noll te Frankfort, de Kruisiging van Ad. Thiem, den Johannes-vleugel van het Münchensche triptychon, het middelstuk van het Hippolytus-altaar, enz.

2) o. a. door Von Schubert-Soldern, t. a. p. p. 46. Von Tschudi: Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunsts. XIX, p. 90/92. Vgl. echter Bouchot, t. a. p. p. 20 ss.

3) Wel komt in de vroege *miniaturen* de kale boom reeds voor, bijv. in de Très belles Heures très richement enluminées du duc de Berry (Bibl. royale de Belgique, Ms. 11060—61; vgl. Fierens Gevaert, t. a. p. p. 104) en in het Chantilly-Hs. (Pl. 2, 3, 11, 12, 32, 35, 37, 58, 62), maar daar is hij nog te veel hiëroglyphe om te kunnen meerekenen.

4) Deze vond ik alleen nog op de Kruisiging in Wörlitz, aan P. Cristus toegeschreven.

5) Vgl. ook reeds Crowe-Springer, p. 359, die „in diesem Bilde die Gewohnheiten eines Zeitgenossen Memling's aus dem Schlusse des Jahrhunderts" weervinden; Voll, t. a. p. p. 94, Bouchot, t. a. p. p. 20 ss. In het landschap hiermede verwant is een anonieme Aanbidding der Koningen in het Berlijnsche Museum (n°. 527).

6) Het schijnt mij in betrekking te staan tot de Kruisiging in Berlijn, aan den meester van Flémalle toegeschreven. Vgl. ook Voll, t. a. p. p. 94.

zeer alleen in de oudnederlandsche kunst om er voorloopig iets mede te kunnen aanvangen.

Door Dirk Bouts schijnen de oogen geopend te zijn voor de plastiek van den boom, althans sedert zijn optreden wordt er door de schilders meer aandacht aan geschonken [1]). Alleen Memling maakt het zich gemakkelijk. Waar hij er een enkele maal in slaagt ronding te bereiken, zooals bijv. op de buitenvleugels van het Floreins-altaar, op de Passie in Turijn en de zg. Seven Bliscappen van Maria in München, daar is dit het gevolg van een — op een goede waarneming teruggaand — maniertje om den stam te ontleden in om en om aan elkaar gelegde licht- en schaduwringetjes. Dit maniertje, overal gelijkelijk toegepast, doet — voor wie het eenmaal heeft opgemerkt — een hinderlijke eentonigheid ontstaan.

Ook Hugo van der Goes kan ons nog niet geheel bevredigen [2]), evenmin als de anonymus van de Berlijnsche kruisiging (n°. 525 F.) en de meester, die den terugkeer van den Hl. Bruno in het Karthuizerklooster schilderde, dien baron Béthune te Brugge bezit [3]). Doch reeds in het laatst der 15e eeuw of de eerste jaren der 16e is alles anders. Gerard David bijv. geeft ons goed waargenomen boomstammen te zien op den Hl. Hieronymus in Frankfort en Londen, op de triptiek van Jean des Trompes in Brugge, de Graflegging in de Nat. Gallery, de Bestraffing van Sisamnes te Brugge e. a. [4]). Maar het best komen zij tot hun recht bij Geertgen tot St. Jans. Door de uiterst fijne verdeeling van licht en schaduw is het dezen gelukt den schijn van ronding geheel te bereiken; hij eerst heeft de moeilijkheid volkomen opgelost [5]).

---

1) Ook om de plastisch geziene boomstammen zijn, dunkt mij, de miniaturen van de tweede groep in de Heures de Turin uit dezen tijd ongeveer(randmin. 29, 35, 36, 41 ; gr. min. 38, 39, 41).

2) Rechtervleugel van het Portinari-altaar.

3) Friedländer (Rep. XXVI, p. 75) dagteekent dit werk omstreeks 1450; door Hulin (Cat. crit. n° 171) wordt het in het derde kwart der 15de eeuw gesteld, wat mij om den Boutsachtigen rotsvorm, de kale boomen, den lagen horizon, de verhouding tusschen persoon en landschap e. dgl. juist lijkt, ondanks de eenigszins zware techniek.

4) Vgl. Bodenhausen, passim.

5) Vgl. de Weensche luiken en Johannes den Dooper in Berlijn.

Een interessanten kijk krijgen we op de 15e eeuwsche schilders door hun behandeling van de boomkruin. Reeds dadelijk bij Jan van Eyck worden we getroffen door een hem eigen trek, zijn gevoel voor de weelde van de bladmassa. In dit opzicht staat hij geheel alleen in zijn tijd. Nergens, noch in de Fransche, noch in de Duitsche, noch in de Italiaansche kunst had men, voor zoover ik weet, een dergelijk gevoel voor den rijkdom van het loofdak [1]. Maar nog meer verbaast Van Eyck ons door de wijze, waarop hij reeds terstond eenheid in die veelheid weet te brengen. Het duurt lang vóór we in de oudnederlandsche kunst zóó fijn waargenomen boomkruinen terugvinden. Eerst Gerard David is in staat Jan van Eyck te evenaren en te overtreffen [2]. Hij toch bepaalt zich niet meer tot de weergave van de eenheid der bladmassa, hij ziet en geeft de eenheid van den geheelen boom, iets, waartoe Jan van Eyck, bij alle pracht, toch niet was gekomen. Alleen in groepen of op den achtergrond, waar de natuur hem te hulp komt, doordat daar het détail vanzelf meer vervaagt, kunnen Van Eyck's boomen een bevredigenden indruk teweegbrengen. Waar hij een boom van dichtbij geeft, wordt deze uiteengezien in zijn onderdeelen, in stam, bladeren, bloesems en vruchten. De samenhang ontbreekt, de „habitus" is niet gezien. In nog meerdere mate vinden we die fout bij zijn tijdgenooten. En wat van de boomen geldt, kan men zeggen van het geheele landschap. De 15e eeuw kent eigenlijk geen voorgrondlandschap. De voorgrond wordt òf ingenomen door een figurencompositie òf hij valt uiteen in enkele landschap-détails, die nagenoeg geen verband houden met het landschap in de verte. Dit gebrek aan organischen samenhang is nog een overblijfsel

1) Men vgl. bijv. — om eenige der beste voorbeelden te noemen — het „Hallali" in de Très riches Heures (Pl. 12), de Madonna im Paradiesgärtlein te Frankfort en den Hl. Antonius en Joris van Pisanello in de Nat. Gallery.

2) Vgl. den Hl. Hieronymus in Frankfort en in Londen; de triptiek van Jean des Trompes in Brugge; het altaar van Bernardino de Salviatis, de Graflegging en de Verloving van de Hl. Catharina, alle in de Nat. Gallery.

Zie ook beneden p. 85.

uit de vroegere Middeleeuwen. Eerst bij Geertgen tot St. Jans [1]) en bij Gerard David [2]) kan men van eenheid van vóór- en achtergrond spreken [3]). Jan van Eyck neemt echter ook hier een afzonderlijke plaats in; wel lijdt ook hij aan de genoemde fout, maar hij weet haar door wijs beleid in zijn compositie te verbergen [4]) en toont daarin eens te meer zijn grootheid onder zijn tijdgenooten [5]). Ook in bijzonderheden is hij aller meester. Zoo leert men door vergelijking met de werken zijner kunstbroeders eerst recht de wijze waardeeren, waarop hij door de teekening van blad, bloesem en vrucht den boom wist te karakteriseeren en de poging — hoewel mislukt — om den stand der bladeren perspectivisch weer te geven. Men zie bijv. de Madonna bij de Fontein in het Museum te Berlijn [6]), waarop ongeveer dezelfde boomen als op het Gentsche altaar voorkomen. Men kan de — juist zeer sprekende — typen nauwelijks meer herkennen. De zeer karakteristiek geziene boomen van Van Eyck [7]) blijven gedurende langen tijd vrijwel de eenige. Nog steeds stelde men zich tevreden met een hiëroglyphe voor den boom, niet uit

---

1) Vgl. Johannes den Dooper in Berlijn.

2) Vgl. bijv. den Doop van Christus in Brugge.

3) In dit verband moeten nog de Heures de Turin genoemd worden. De plaats, die het landschap in verhouding tot de personen inneemt, is zóó aanzienlijk (gr. min. 30, 37, randmin. 29, 30, 35, 36, 37, 39, 41 bijv.) en de eenheid van vóór- en achtergrondlandschap soms zóó volkomen (gr. min. 30, randmin. 37 vooral), dat men m. i. ook hierin grond zou kunnen vinden voor een late dateering.

4) Reeds bij de behandeling van de weide had ik gelegenheid daarop te wijzen.

5) Vgl. ook Voll: Jan van Eyck, p. 48. Ditzelfde compositietalent merkt men op bij de samenstelling zijner bloemen. Men zie bijv. de synthetische weergave op de Madonna bij de Fontein in het Museum te Antwerpen tegenover de analytisch-ornamentale op Schongauer's Madonna im Rosenhag in S. Martin te Kolmar.

6) Vroeger als eigenhandigen arbeid van een der gebroeders van Eyck beschouwd (Hotho, Zs. f. b. K. 1867, p. 103 gelooft aan Hubert; Waagen, ibid. 1868, p. 127 aan Jan), nu wel terecht voor een atelier-werk gehouden, vgl. Crowe-Springer, t. a. p. p. 116/117; Kaemmerer: Hubert und Jan van Eyck, p. 108; Weale: Burlington Magazine I[1], p. 48; Hulin: Cat. crit. no. 13; Friedländer: Meisterwerke.

7) Vgl. den dadelpalm, de cypres, den pijnboom, de oranjeboomen en de vruchtboomen op het Gentsche altaar. De cypressen en den pijnboom vindt men terug op de Berlijnsche kruisiging (no. 525 F.).

gewild symbolisme nu, maar uit gebrek aan volledigheid van waarneming. Men richtte zich eenvoudig naar de, voornamelijk door Rogier gegeven, geheel schematische typen, waarin men hoofdzakelijk drie vormen aantreft: a) boomen van een moeilijk bepaalbaren vorm, die nog het meest gelijken op een dichtgeslagen veeren waaier. De kruin is soms dicht, soms ijl [1]). Gewoonlijk zijn zij veel te lang; — b) zware, ronde boomen, waarvan de buitenste bladeren op eigenaardige wijze gespikkeld zijn verlicht, zoodat de kruin het aanzien krijgt van een opgerolden egel met uitgestoken pennen [2]); — c) varenachtige gevederde boomen en planten als bijv. op het Driekoningen-altaar in München en op de Graflegging in de Uffizi [3]). Zij zijn zeldzamer. Deze drie soorten vindt men overal overgenomen [4]). Alleen P. Cristus en Memling hebben ook eigen boomtypen. Bij Memling is de weergave van den boom steeds verre van natuurgetrouw. Men ziet slechts een verwarde massa van lichte en donkere puntjes, die niet in het minst den indruk van bladeren vermogen te geven [5]). Waar zij dat een enkele maal wel doen, als op de buitenvleugels van het Floreins-altaar, daar zijn zij door de gemaniëreerdheid, waarmee zij zijn aangebracht, toch niet in staat

---

1) Bijv. op het Driekoningen-altaar in München, het Johannes-altaar in Berlijn, het Middelburgsche altaar aldaar, enz.

2) Vgl. bijv. het Maria-altaar in Berlijn, het Middelburgsche altaar aldaar e. a.

3) De boom bij het hek is, zoo hij al een knotwilg voor moet stellen (men vgl. de kruin van den boom, die bij de grafopening staat), slecht geteekend.

4) Vgl. bijv. de Madonna met den Hl. Lucas in de Verz. Wilczeck, de Hl. Catharina in Weenen, het Werl-altaar in Madrid, den Godsnood in Brussel, die aan P. Cristus en A. Ouwater wordt toegeschreven, het Erasmus-altaar in Leuven, Elias in de Woestijn, Abraham en Melchizédek, de Verzameling van het manna, de Tiburtijnsche Sibylle in Frankfort, het Driekoningen-triptychon in München, het Hippolytus-altaar in Brugge, Johannes op Patmos in Rotterdam, den Hl. Hieronymus van A. Bouts in Brussel, het Moreel-altaar in Brugge, het Floreins-altaar aldaar, de Madonna in Florence, enz. Nog bij den Glitza-meester pl. m. 1500 z. de Kruisiging in Hamburg.

5) Zeer duidelijk op het Mansportret in Brussel, op de Passie in Turijn en op het ronde schilderijtje met den zegenenden Christus in de Verz. Von Kaufmann te Berlijn, dat door Friedländer: De Verzameling Von Kaufmann te Berlijn (Onze Kunst 1906[2]), p. 29 aan Memling zelf is toegeschreven.

zich tot een geheel te vereenigen en ons een boomkruin voor oogen te brengen. Anders is het met P. Cristus. Bij hem ziet men zelfs duidelijk de bedoeling de boomen een eigen karakter te geven. Op de Geboorte van Christus in Berlijn schildert hij wilgen en zware, op den wilden of paardenkastanje gelijkende boomen [1]). Eerst met Dirk Bouts en Hugo van der Goes echter krijgt men weer een fijnere onderscheiding van den boom, een onderscheiding, waardoor die van Jan van Eyck overtroffen wordt, want hier is zij niet verkregen door de ontleding van den boom in een reeks van naast elkaar gezette karakteristieke eigenaardigheden, maar door een juist begrip van de onderlinge samenwerking der deelen, van den „habitus". Men zie naast het lange, ijle, phantastische boompje op het schilderij met de voorstelling van Elias in de Woestijn den ook perspectivisch bijzonder goed geteekenden hazelaar of haagbeuk en de groote linden op den rechtervleugel van het Portinari-altaar. Dirk Bouts en Hugo van der Goes zijn in dezen de voorloopers van Geertgen tot St. Jans [2]) en

---

1) Deze kan echter niet bedoeld zijn, daar hij eerst in 1575 door Clusius in Europa (Weenen) werd ingevoerd (mededeeling van Dr. A. Pulle).

2) Vgl. bijv. den struik op het schilderij met de Legende van de reliquieën van Johannes den Dooper in Weenen. Op den „Johannes den Dooper" in Berlijn is Geertgen wel is waar vervallen tot een gemaniëreerd, vlak bladerengestreep, maar klaarblijkelijk is dit niet uit onkunde, doch met bedoeling geschied. Zijn aandacht schijnt hier geheel ingenomen te zijn door de verlichting van het geheel; daarvoor was détailverzaking noodig, een schetsmatige teekening der kruinen voldoende. Ook op de Weensche luiken vindt men voorbeelden van prachtig in toon gehouden, genuanceerde, hoewel slechts schetsmatig aangeduide struiken. We hebben hier reeds met een begin van impressionisme te doen. Jammer is het, dat Dr. Werner Weisbach in zijn onlangs verschenen werk „Impressionismus" (Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1910) bij de behandeling van het impressionisme in Nederland in de 17e eeuw met geen enkel woord hiervan melding maakt. Geertgen en Lucas van Leyden verdienen 't toch ten volle als voorloopers op dit gebied genoemd te worden.

Het is hier de plaats voor een opmerking naar aanleiding van de studie van Dr. Leo Balet. Moge de opvatting van Dr. Balet, met betrekking tot den Kerstnacht in de Verz. Von Kaufmann gemaakt (p. 75): „Ich glaube nicht, dass Geertgen über die Lösung eines Lichtproblems nachgegrübelt hat, dass es seine Absicht war eine Lichtstudie zu machen," in den grond juist zijn (dat „das Gemälde völlig unbeabsichtigt ein Nachtstück geworden und nicht nach künstlerischen Gesetzen durchgeführt ist," dat „man fast versucht wäre zu sagen: Nicht er, sondern die Mystik hat das Problem ohne Theorie gelöst," — dat is toch wat héél kras), waar hij gaat generaliseeren en zegt: „Das läuft seiner künstlerischen Persönlichkeit,

Gerard David [1]). Deze is ongetwijfeld de grootste boomenschilder der 15e eeuw. Bij hem voor het eerst vinden we een volkomen begrip van den boom op *alle* plannen; een samenvattende karakteriseering, waar hij dien van dichtbij geeft, een overtuigend — niet alleen maar aannemelijk — beeld, wanneer men hem meer in de verte ziet. Dat onder de boomen der oudnederlandsche schilders die van Gerard David het meest aan moderne opvattingen beantwoorden, is voor een deel zeker te danken aan de omstandigheid, dat deze aan de rijke bladmassa de luchtige beweeglijkheid wist te schenken, die den loofboom eigenlijk eerst voor ons doet leven [2]). Reeds omstreeks 1450 worden de kruinen, die tot dien tijd een vaste, strak gebonden massa hadden gevormd — vooral bij de Zuidnederlanders [3]) — in kleine exem-

---

wie wir sie bis jetzt kennen gelernt haben und wie sie in seinen späteren Werken noch klarer an uns herantritt, ganz zuwider. Dafür war er ein viel zu kindlich-naiver und impulsiver Mensch!" daar kan ik niet meer met hem medegaan. Hier begaat Dr. Balet m.i. de fout, dat hij de „künstlerische Persönlichkeit" niet ruim genoeg opvat, te eenzijdig den nadruk leggend op het psychische proces in den mensch ten koste van de waarnemingsvatbaarheid van den kunstenaar. Zeker is het, dat het vraagstuk van de verlichting voor Geertgen niet alleenzaligmakend is geweest, maar even zeker, dat het hem allerminst onbewogen heeft gelaten. Bekrompen en onredelijk zelfs lijken mij de woorden, die Dr. Balet laat volgen: „Ein bewusstes Verfolgen bestimmter Probleme lässt sich allerdings schon bei einzelnen italienischen Meistern des XV Jahrhunderts nachweisen, aber unter der Herrschaft der „Probleme" stehen doch vor allem die Maler des XIX Jahrhunderts, die, arm an Menschlichkeit (!!), in erster Linie Künstler sein wollen, für welche die Kunst — das heisst hier die Farben- und Linienvirtuosität (!!), die Technik — das Allererste, oft das Einzige ist. Mit einem solchen Massstab darf man aber nicht an Geertgen herantreten, der nur Mensch und so intensiv Mensch war, dass seine reiche Seele sich naturgemäss äussern *musste*, und der also durch die Gestaltung seiner reinen Menschlichkeit die heilige Weihe der Kunst empfangen hat!" Waarom altijd een aut-aut? Is een samenwerken van hart en oog dan niet mogelijk? Dat Dr. Balet in andere oogenblikken ook niet zoo denkt, blijkt wel uit de juiste waardeering van Geertgen als licht-schilder op p. 122/123.

1) Vgl. Bodenhausen, passim.

2) Vgl. bijv. het Altaar voor Bernardino de Salviatis en de Verloving der Hl. Catharina in de Nat. Gallery, den Hl. Hieronymus in Frankfort en in Londen, de triptiek van Jean des Trompes in Brugge, enz. Zie ook Bodenhausen, passim.

3) Men zie bijv. de boomen van Rogier. De Hollanders en de hun verwante meesters wisten toch altijd door een trilling van licht in het gebladerte te brengen de kruin iets van haar stijfheid te ontnemen, vgl. het Gentsche altaar, de aan J. v. Eyck toegeschreven Kruisiging in Berlijn, dan P. Cristus: De Geboorte van Christus in Berlijn, 't hem toe-

planten losser, luchtiger van bouw. Dirk Bouts heeft, naast boomen van den ouden stempel, er verscheidene, die een zekere beweeglijkheid vertoonen [1]. Prachtig is ook in dit opzicht de hazelaar op het schilderij „Elias in de Woestijn." Ook in de miniaturen vindt men er overal voorbeelden van. Doch Gerard David is de eerste, die ook bij groote, zware boomen het evenwicht, de eenheid van lichtheid en massa vindt. Verdient hij reeds hierdoor bijzondere belangstelling, een eigen plaats in de geschiedenis der kunst heeft hij zich vooral verworven als schilder van het bosch [2]. Hij is de eerste en onder de schilders der 15e eeuw de eenige, die oog had voor de grootte van den boom en de schoonheid van de boommassa.

Nog twee punten blijven ter bespreking over: de eigenaardige voorliefde van den vijftiende-eeuwer voor den boom (en daarmede voor het geheele landschap) in zomertooi en de verlichting van den boom.

Toonde reeds Jan van Eyck een voorkeur voor den boom in zijn vollen bladerendos, de geheele 15e eeuw door kunnen we dezen trek bij de schilders waarnemen. Het is en blijft zomer [3]; de natuur spreidt haar vollen rijkdom en liefelijkheid ten toon, alles baadt zich in licht of staat vredig onder een kalmen avondhemel. Zelfs de geboorte van Christus en de kruisiging, graflegging

---

geschreven mansportret in de Verz. van wijlen G. Salting in Londen, de met hem verwante Kruisiging van Wörlitz. Zeer verschillend, veel meer Zuidnederlandsch zijn de boomen op de hem wel toegeschreven Beweening in Brussel.

Het loswerken van de boomkruinen is ook een der redenen, waarom ik de Kruisiging in Weenen, aan Rogier toegeschreven, eerder voor het werk van een navolger houd. Ook op de „Hl. Catharina" in Weenen ziet men naast de egelboomen van Rogier eenige boompjes van losser structuur.

1) Vgl. Abraham en Melchizédek, de Verzameling van het manna, het fragment in de Verz. Noll, aan hem toegeschreven.

2) Vgl. bijv. het Altaar voor Bernardino de Salviatis in Londen en de triptiek van Jean des Trompes in Brugge.

3) Of lente? Daartusschen wordt geen scherp onderscheid gemaakt. Men vindt bijv. vaak zomer- en lentebloemen naast elkaar. Ook in de literatuur vindt men eigenlijk maar twee jaargetijden, zomer en winter. Lente en herfst zijn fijnere en dus latere nuances, vgl. Kalff: Het Lied in de Middeleeuwen, p. 342/343.

en opstanding, die toch midden in onzen Noordelijken winter en in het vroege voorjaar vallen, vindt men in de schilderkunst in een weelderig, lachend zomerlandschap voorgesteld [1]. Zou in het eerste geval de heuglijke gebeurtenis het stemmingsmotief geweest kunnen zijn, bij de kruisiging vervalt dit. Of was het de bedoeling van den kunstenaar om door tegenstelling de stemming te verhoogen, zooals men zoo dikwijls in de literatuur ziet [2]? Het lijkt mij niet waarschijnlijk [3]; waarom vindt men anders het contrast nooit omgekeerd aangewend, waartoe bijv. de geboorte zich zoo bij uitstek leent? Alles wijst er op, dat men hier aan de weergave van stemmingen niet dacht en eenvoudig een traditie volgde. Een liefelijke weelde schijnt daarbij het ideaal onzer 15e eeuwsche voorouders geweest te zijn; ook in de literatuur vindt men er overal voorbeelden van [4]. Een verklaring van dit merkwaardige verschijnsel is naast den middeleeuwschen afkeer van den winter wellicht te vinden in de gebrekkige waarneming van den eerstbeginnende, wiens ongeoefende blik natuurlijkerwijze van de dingen het eerst de meest in het oog

---

1) Het is natuurlijk mogelijk, dat de kunstenaars aldus het warme land wilden karakteriseeren, maar voldoende is deze verklaring niet. Daarvoor nam men het in andere opzichten met de karakteristiek van het Oosten niet nauw genoeg.

2) Herhaaldelijk vindt men in de liederen bij de geboorte van Christus het winterlandschap met de felste kleuren afgeschilderd; talrijke treurig eindigende minneliederen vangen aan met een loflied op het schoone jaargetijde, enz. Vgl. bijv. Antw. Liedb. no. 32 en 69.

3) Uitgezonderd misschien bij Geertgen op den Godsnood in Weenen, waar de compositie er op schijnt te wijzen; men zie de afsluiting van de tragische gebeurtenissen op den voorgrond door het graf en de lijn van den kruisigingsheuvel.

4) Bijv. Floris ende Blancefloer 2544 e. v.; Roman van Limborch, III 1 e. v., V 1 e. v., XI 57 e. v.; Beatrijs 328 e. v.; Jammerliche Clage (Dietsche Warande IX, 6—25); Oudvlaamsche Liederen en Gedichten p. 235 e. v. Aan het graf van Blancefloer staan het geheele jaar door bloeiende boomen met altijd zingende vogels: vs. 964—1000. Het paradijs wordt voorgesteld als een bloeiend veld, men vgl. de beroemde plaats in Floris ende Blancefloer: 1206 en Van den Levene ons Heren 55, 65, 4411, bijv. Deze voorstelling bestond overigens reeds zeer vroeg, vgl. Odyssee IV, 365 ss. Zie ook Neutestamentliche Apocryphen von Edgar Hennecke (Verlag von J. C. B. Mohr, Tübingen und Leipzig, 1904) I, p. 216; Dollmayr: Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. H. Kaiserhauses XIX, p. 304, ss.; Dr. C. G. N. de Vooys: Middelnederlandsche Legenden en Exempelen ('s Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1900), p. 301/302.

vallende eigenaardigheden ziet en dientengevolge de schoonheid zoekt in de kleurigheid, den rijkdom. Misschien ook was er nog een andere factor in het spel. Ongetwijfeld beantwoordt een boom in bladerentooi, al wordt ook de kruin maar bij benadering weergegeven, sneller aan de voorstelling van den mensch dan het geraamte, waarbij de moeilijk weer te geven ronding van den stam en het verkort der takken van den schilder zooveel vormenkennis eischen. En onze schilders hebben van oudsher veel meer aanleg voor het schilderachtige, voor kleur en toon, gehad dan voor vorm. Doch wat ook de beweegreden geweest moge zijn, een feit is het, dat eerst in het derde kwart der 15e eeuw herfst- en winterlandschappen geschilderd worden [1]).

Nog een woord over de belichting van den boom. Wij kunnen dienaangaande de 15e eeuwsche schilders globaal verdeelen in twee groepen: de Zuidnederlanders en de Hollanders. De Zuidnederlanders geven den boom scherp van contour, als een klare silhouette tegen den lichten hemel, de Hollanders onvaster, weeker van omtrek en door atmosfeer omhuld. Jan van Eyck, hoewel hoofdzakelijk in Gent werkzaam geweest, toont hierin misschien nog onder den invloed te zijn van de jaren, in Holland doorgebracht. Men zie, om een klein voorbeeld te noemen, hoe prachtig de eenzame boom, geheel rechts op den achtergrond van de Aanbidding van het Lam, tegen de lucht staat of vergelijke het Gentsche landschap in zijn geheel eens tegen een landschap van Rogier of sommige van Memling. Hoewel het atmosferisch element volstrekt nog niet zuiver is doorgevoerd en zich voornamelijk tot den achtergrond bepaalt, vindt men hier toch reeds de kiem van wat de latere Hollanders als Dirk Bouts en

---

1) Vgl. bijv. de Geboorte van Christus in Dijon, de Aanbidding in Berlijn (z. boven p. 79a.[5]), de vleugels van het Portinari-altaar (Warburg, t. a. p. p. 247 ss.), den Terugkeer van den Hl. Bruno in het Karthuizer klooster in de Verz. van baron Béthune te Brugge (z. boven, p. 80). Hier vinden we een geheel nieuw en zeldzaam motief, den boom met verlepte bladeren. Uitmuntend is het loszitten aan de takken gekarakteriseerd. Zij zijn op het punt er af te vallen. Iets dergelijks is ook bedoeld op de Aanbidding in Berlijn en op de voorstelling van het „Hallali" in het Breviarium Grimani.

Geertgen zullen geven. Ook Petrus Cristus verraadt in zijn boomverlichting, hoezeer hij den Hollanders verwant is [1]). Een tusschenplaats neemt de meester van Flémalle in. Zijn boomen, die het type hebben van de boomen van Rogier, doen door de lichte atmosfeer, waarin zij zijn gehuld, meer aan Noord- dan aan Zuid-Nederland denken [2]). Maar de man, aan wiens naam zich eerst recht de herinnering aan den Hollandschen aanleg voor atmosferisch zien verbindt, is Dirk Bouts. Deze toch doet zich in zijn landschap, hoewel er Zuidnederlandsche motieven in voorkomen, als een echten Hollander kennen. We behoeven maar de boomen te zien op „Abraham en Melchizédek" of de Verzameling van het manna om ons er van te overtuigen, hoe hij Jan van Eyck zelfs al overtreft. De weergave der atmosfeer is niet meer alleen tot den achtergrond beperkt, zij strekt zich ook uit over het geheele middenplan tot na aan den voorgrond [3]). Deze zelf staat alleen nog buiten de algemeene lichtverhouding, maar het Verzamelen van het manna draagt toch reeds ken-

---

1) Hiermede in verband wordt het mij dan ook moeilijk den Godsnood in Brussel aan hem toe te kennen, zooals Bode en na hem Friedländer (Rep. XXVI, p. 69) en Hulin (Cat. crit. n° 20) hebben gedaan. Op de authentieke schilderijen van P. Cristus vindt men nergens de hard tegen de lucht staande, geheel schematische boomen met de verstarde kruinen. Deze wijzen op Rogier, evenals de rotsen en de figuur der Madonna. Jozef van Arimathea daarentegen schijnt onder invloed van Dirk Bouts te zijn ontstaan. Ook de overige personen hebben in type veel, wat van P. Cristus afwijkt, bijv. de vrij lange ovalen der gezichten, de weinig gewelfde, dicht boven de oogen liggende wenkbrauwen, de grovere, met minder zorg behandelde handen en dgl. Evenmin is de weergave van de gewaden in zijn trant. Op het Brusselsche schilderij is alles veel hoekiger en veel scherper van contour. Wat het gevoel voor lijn en teekening aangaat, is dit stuk veel voornamer dan één van P. Cristus' schilderijen. Zoo'n groot aangelegd landschap bijv. vindt men bij hem nergens. Ofschoon met het oog op de weinig zelfstandige natuur van den meester een dergelijk werk van zijn hand natuurlijk niet ondenkbaar is, schijnt het mij toch om bovenstaande redenen eer door een lateren eclecticus te zijn vervaardigd.

2) Vgl. het Werl-altaar in Madrid.

3) Hoewel zeer dicht bij Bouts staande, zou ik de Kruisiging uit de Verz. Adolf Thiem om het volkomen gebrek aan atmosfeer en om de aan Memling herinnerende belichting der boomen toch niet voor eigenhandigen arbeid durven houden, zooals Friedländer doet (Rep. XXVI, p. 76, Meisterwerke, p. 20). Voll, t. a. p. p. 304 en Heiland, t. a. p. p. 167 bestrijden dat, de laatste wel wat kras overigens (Im besten Fall mässige Kopie nach einem verlorenen Original).

teekenen, die ons een spoedig oplossen van de moeilijkheden der verlichting doen vermoeden. Inderdaad ziet men op de vleugels van het Münchensche triptychon van den meester van de Parel van Brabant, op den Zondeval van Hugo van der Goes en op de Graflegging in de Nat. Gallery de eenheid van belichting reeds zoover gevorderd, dat het van daar nog maar één stap is tot de volkomen overwinning: de Weensche luiken van Geertgen tot St. Jans en de werken van Gerard David.

Meer dan voor den boom is men in de 15e eeuw gevoelig geweest voor de pracht van bloemen en bloeiende planten. Reeds in de Très riches Heures du Duc de Berry vindt men in de randversieringen uitmuntend geteekende, met groote liefde bestudeerde bloemen. Men zie bijv. de lischdodden [1]) (Pl. 6, 7, 37), het welriekend viooltje [2]) (Pl. 14, 16, 25, 57), de akelei [3]) (Pl. 14, 60), de iris (Pl. 20, 45), de eereprijs [4]) (Pl. 24), de anjelier [5]) en een composietbloem, aster of paardenbloem of iets dergelijks (Pl. 45). Op Pl. 45 is ook een bloem te zien, die gelijkt op de bolderik [6]); de afwisseling tusschen de kelk- en bloembladeren en de onregelmatigheid van de laatste wijzen in ieder geval op studie naar de natuur [7]). Ook het oudste monument der groote schilderkunst, het Gentsche altaar, wemelt van bloemen en planten. Men vindt er ongeveer de geheele lenteflora: paardenbloem [8]),

---

1) Typha.

2) Viola odorata L.

3) Aquilegia vulgaris L.

4) Veronica.

5) Dianthus caryophyllus L. Prof. Dr. Seb. Killermann in: A. Dürers Pflanzen- und Tierzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte (Strassburg, Heitz & Mündel, 1910), p. 18, schijnt het Hs. in Chantilly niet te kennen. Hij noemt althans Jan van Eyck als den eersten meester van het Noorden, die de anjelier schildert. De bloem schijnt uit Italië naar het Noorden gekomen te zijn en daar zeer geliefd te zijn geweest. Killermann spreekt zelfs van een formeele dianthomanie.

6) Agrostemma githago L.

7) Ik kan niet nalaten hier een woord van hartelijken dank in te lasschen aan Dr. A. Pulle, die mij herhaaldelijk met de meeste bereidwilligheid hulp heeft geboden bij het bepalen van bloemen en struiken.

8) Taraxacum officinale.

speenkruid [1]), klaver [2]), waterkers [3]), pinksterbloem [4]), stinkende gouwe [5]), lieve-vrouwe-bedstroo [6]), duizendblad [7]), aardbei [8]), madeliefje [9]), welriekend viooltje, lelietje der dalen [10]), om maar iets te noemen [11]). Lelietjes en viooltjes vooral zijn er in menigte. Ook op de schilderij van de Madonna bij de Fontein in het Museum te Antwerpen treft men in hoofdzaak, naast rozen en irissen, deze beide soorten aan. Is de reden daarvan te zoeken in symbolische bedoelingen van den schilder [12])? Naast de inheemsche bloemen vindt men op het Gentsche altaar nog verscheidene buitenlandsche struiken en planten: de witte lelie [13]), de z.g. blauwe iris [14]), granaatboomen [15]), vijgen [16]), druiven [17]), enz. En alsof hij er zich maar niet aan verzadigen kan, geeft Jan van Eyck ook sommigen zijner personen nog takken en bloemen in de hand. De weelde is haast overstelpend en alle soorten zijn, hoewel niet altijd juist, toch zeer duidelijk gekarakteriseerd. De liefde voor bloemen schijnt den schilders van het Noorden eigen te zijn geweest. Rogier van der Weyden laat ze zelfs op steenen bodem bloeien! Ook op werken uit de Rijn-streken vindt men denzelfden overvloed van bloemen en planten in de natuur [18]). In Italië is dit veel minder; zelfs zeer goede natuur-schilders uit dien tijd als Fra Angelico da Fiesole [19]) en Fra Filippo Lippi [20]) kunnen zich noch wat den rijkdom, noch wat de teekening der bloemen betreft, met de schilders uit het Noorden meten. Alleen Vittore Pisano geeft op het portret van een prinses uit het geslacht

---

1) Ficaria ranunculoides Mönch. 2) Trifolium. 3) Nasturtium officinale R. Br. 4) Cardamine pratensis L. 5) Chelidonium maius L. 6) Asperula odorata L. 7) Achillea millefolium L. 8) Fragaria vesca L. 9) Bellis perennis L. 10) Convallaria maialis L.

11) Vgl. ook F. Rosen, t. a. p. p. 72/74.

12) Vgl. Schmidt-Degener in Onze Kunst, 1907, p. 81.

13) Lilium candidum L. 14) Iris germanica. 15) Punica granatum L. 16) Ficus. 17) Vitis vinifera L.

18) Vgl. de Boodschap aan de herders op het z.g. Klara-altaar in den Dom te Keulen (nog zeer primitief), de Madonna im Paradiesgärtlein te Frankfort, Maria met de aardbeien in het Sted. Mus. van Solothurn. (afb. in : Die altdeutsche Malerei, Eugen Diederichs, Jena 1909).

19) Vgl. bijv. de Kruisafneming in de Uffizi te Florence, de Annunciatie in S. Marco aldaar.

20) Vgl. bijv. de Madonna in het bosch in het Museum te Berlijn.

der Este's (Louvre) zeer goed geteekende akeleien en anjers, maar zuiver decoratief, zooals in het Chantilly-Hs. In de Nederlanden is de liefde voor de bloem haast een vaste karaktertrek der schilders. Ieder draagt er het zijne toe bij den bloemenschat, hetzij quantitatief, hetzij qualitatief, te verrijken.

De Brabantsche school kenmerkt zich, in navolging van Rogier, vooral door de invoering van boterbloem [1]), weegbree [2]), nagelkruid [3]) en muurlatuwe [4]) en de Brabantsch-Hollandsche en Vlaamsch-Hollandsche meesters sluiten zich daarbij aan [5]). Maar allen hebben weer hun eigenaardige voorkeur of nieuwigheid. Zoo vindt men op het Johannes-altaar van Rogier nog eereprijs, op de Graflegging in de Uffizi de akelei, een plant, die ook Hugo van der Goes gaarne teekent, op de Visitatie

1) Ranunculus acris of polyanthemus; Vgl. Johannes-altaar in Berlijn en Frankfort; het Driekoningen-altaar in München; de Graflegging in de Uffizi; de Madonna in de Verz. Wilczeck; Elias van Bouts; het Hippolytus-altaar; Johannes op Patmos en den Hl. Hieronymus van A. Bouts; Madonna van den meester van Flémalle in Frankfort; de Ursulakist en het Moreel-altaar van Memling; den Doop van Christus en de Aanbidding (Verz. Von Kaufmann) van G. David.

2) Plantago maior L., bijv. op de Graflegging in de Uffizi; Elias; Abraham en Melchizédek; den Johannes-vleugel van het Münchensche triptychon van den meester van de Parel van Brabant, Johannes op Patmos van A. Bouts; het Moreel-altaar van Memling; de Aanbidding (Verz. Von Kaufmann) van G. David.

3) Geum urbanum L. Vgl. de Graflegging in de Uffizi; het Johannes-altaar in Berlijn en Frankfort; Elias in de Woestijn; het middelstuk en den Johannes-vleugel van het triptychon in München.

4) Lactuca muralis. Vgl. de Graflegging in de Uffizi; de Visitatie in Lütschena; het middelstuk van het Münchensche triptychon van den meester van de Parel van Brabant; de Aanbidding op de Zeven Vreugden van Maria in München en de Onthoofding van den edelman in Brussel, van Dirk Bouts. In dit laatste werk is — zoo men hier ten minste niet te doen heeft met een overschildering, hetgeen men uit de woorden van Fétis in den catalogus van het Museum te Brussel (Catalogue déscriptif et historique des tableaux anciens; Bruxelles, Imprimerie Ad. Mertens, 1889; p. 106, 3c) zou kunnen opmaken en wat ik niet meer heb kunnen nagaan — met fijn gevoel gebruik gemaakt van het uit de literatuur zoo welbekende motief van de bloemen, die opbloeien uit het graf van den doode (vgl. bijv. Antw. Liedb., H. B. XI, n^0 151; Fl. van Duyse: Het oude Nederlandsche Lied, n^0 41 en 196; Kalff, t.a.p. p. 224; De Vooys, t.a.p. p. 95 ss.) om het weerzinwekkende resultaat der handeling voor de oogen van gevoelige naturen te verbergen.

5) Zoo bijv. Dirk en Albert Bouts en Gerard David. Hun werk noemde ik gemakshalve tegelijk met de zuiver Brabantsche schilderijen.

in Lütschena Eupatorium en Agrimonia [1]), Agrimonia en longkruid [2]) bij den meester van Flémalle. Dirk Bouts geeft, voor zoover ik zie, voor het eerst walstroo [3]) en de witte doovenetel [4]), die dadelijk wordt overgenomen door de meesters uit zijn kring [5]). Ook de malva valt zeer in den smaak [6]). Rijk aan nieuwe soorten zijn vooral de meester van de Parel van Brabant met brandnetel [7]), ganzevoet [8]), steenbreek [9]) en akkerkool [10]), Hugo van der Goes met steenbreek [9]), vuurlelie [11]), smalbladig viooltje [12]), alsem [13]) en kruizemunt [14]) en Gerard David met gele iris [15]), slaapbol of maankop [16]), vijfvingerkruid [17]) en Rubus [18]). Ook Albert Bouts toont een fijn oog te hebben voor alles, wat groeit en bloeit; op „Johannes op Patmos" in het Museum Boymans te Rotterdam vindt men, behalve de uitmuntend geteekende algemeen voorkomende planten als roos, weegbree, madeliefje, aardbei, boterbloem, viooltje, paardenbloem en stinkende gouwe, een schermbloem [19]) en maagdepalm [20]). Geertgen

---

1) Deze beide planten heeten in het Hollandsch leverkruid, hoewel ze geheel verschillend zijn.

2) Pulmonaria officinalis L.

3) Galium.

4) Lamium album L., tweemaal op het schilderij „Elias in de Woestijn."

5) Bijv. op den linkervleugel van het Hippolytus-altaar. Ook in de Keulsch-Nederrijnsche school komt de doovenetel meermalen voor, vgl. F. Rosen, t. a. p. p. 134a[1], vgl. ook p. 147a[1].

6) Vgl. Onthoofding van den edelman in Brussel, de vleugels van het Hippolytus-altaar, het Moreel-altaar, den Doop van Christus van G. David in Brugge.

7) Urtica. Vgl. den Johannes-vleugel van het Münchensche triptychon; ook op het Moreel-altaar van Memling.

8) Chenopodium bonus Henricus: Aanbidding van het triptychon in München.

9) Saxifraga, ibid. en op den Godsnood van H. v. d. Goes in Weenen.

10) Lapsana communis.

11) Lilium bulbiferum of croceum: Aanbidding in Florence.

12) Viola tricolor L.: Zondeval in Weenen. Ook bij G. David: Doop van Christus.

13) Artemisia absynthium L.: ibid. Ook bij G. David: Doop van Christus.

14) Mentha pulegium, ibid. Ook bij G. David: Aanbidding in Brussel.

15) Iris pseudacorus L.: Doop van Christus.

16) Papaver somniferum L.: ibid.

17) Potentilla reptans L.: Aanbidding in Brussel.

18) Framboos, braam en dgl.: rechtervleugel van het triptychon voor Jean des Trompes.

19) Umbellifera.

20) Vinca minor L.

tot St. Jans heeft een voorkeur voor varens en distels [1]). Duidelijk gekarakteriseerd zijn zijn planten echter niet. Ook bij Memling laat de karakteriseering gewoonlijk wel wat te wenschen over. F. Rosen meent daarom ook, dat de prachtig geteekende planten op het Moreel-altaar misschien van een andere hand zijn [2]).

Bij een overzicht over de genoemde bloemen en planten, waarbij nog de in de miniaturen zeer veel voorkomende vergeet-mij-nietjes [3]) en vlinderbloemigen [4]) zijn te voegen, is het wel opvallend te bemerken, dat de 15e eeuwsche schilders hun studiemateriaal voornamelijk hebben gezocht onder de later zoo lang versmade veldbloemen. Van hoeveel stijlgevoel echter deze keuze getuigt, toonde Prof. Vogelsang aan in zijn artikel „Bloemen en Vazen" [5]).

Eigenaardig is het, dat de oude Nederlanders, die toch, naar het bovenstaande te oordeelen, zooveel liefde voor de bloem hebben gehad, eerst zeer laat behoefte gevoeld hebben het genot, dat zij buiten smaakten, binnenshuis te bestendigen door hun bloemen af te snijden en in vazen te zetten. De geheele 15e eeuw gaat voorbij, zonder dat in huis of paleis [6]) een tuiltje er van is te vinden. Ook in de literatuur wordt er, voor zoover ik weet, nergens melding van gemaakt. Alleen het gewijde vertrek der Hl. Maagd wordt vaak — en vooral bij de voorstelling van de Boodschap — met bloemen versierd. Maar het feit, dat hiervoor, op enkele latere uitzonderingen na, steeds de lelie en de blauwe iris worden gebruikt, doet vermoeden, dat deze versiering meer

---

1) Cirsiumsoorten: Vgl. Legende van de reliquieën van Johannes den Dooper, Johannes den Dooper in Berlijn.

2) Hieronder als nieuwe soorten de hondsdraf (Glechoma hederacea L.) en de wilde narcis Narcissus pseudonarcissus L.) Vgl. ook F. Rosen, p. 147a[1].

3) Myosotis. Vgl. de Hss. AA 157, 133 E 19, 133 D 18, 74 G 9 van de Kon. Bibl. in Den Haag; het Breviarium Grimani, passim.

4) Papilionaceae: erwten- of boonenbloesem, dit is niet uit te maken. Vgl. bijv. de Hss. AA 155, 74 G 9, 133 D 18 van de Kon. Bibl. in Den Haag; het Breviarium Grimani, passim.

5) Het Huis oud en nieuw. 3e Jaarg. (1905), p. 363ss.

6) Zuiver profaan gedachte binnenhuizen zijn echter uiterst zelden geschilderd.

een symbolische dan aesthetische beteekenis heeft gehad [1]. En dit vermoeden wordt nagenoeg zekerheid, wanneer we de plaats zien, die door de meeste schilders aan de kan [2] met bloemen wordt gegeven. Gewoonlijk staat deze ergens op den grond, soms geheel gedachteloos weggeschoven in een hoekje van de schilderij [3], soms ook wel met eenig geluk als factor in de compositie gebruikt [4], maar slechts zelden zóó geplaatst, dat blijkt, dat zij den schilder iets meer beduidde dan een religieus symbool alleen, dat zij hem een lust was voor de oogen, hem de zinnen streelde. De eerste, die dáárvoor vatbaar is gebleken, die werkelijk besef heeft gehad van de aesthetische waarde van de kan met bloemen, is de zoo sterk voor wereldsche schoonheid ontvankelijke meester van Flémalle geweest. In het vertrek van de lezende Barbara (rechtervleugel van het Werl-altaar in Madrid), dat geheel is ingericht als de kamer van een dame uit de voorname wereld, staat naast de bank van de Heilige, op een vouwstoeltje, een koperen kan met irissen, juist zóóver naar het venster geschoven, dat de bloemen voldoende licht vangen om tegen den beschaduwden achterwand een prachtige wisseling van tinten te laten zien.

---

1) De symbolische beteekenis van de lelie is overbekend; over een symbolische opvatting van de blauwe iris vond ik echter in de mij toegankelijke literatuur nergens iets vermeld. Toch valt er veel voor te zeggen zoowel om den vorm als om de kleur der bloem. Blauw, de kleur van deemoed (Otte, t. a. p. I p. 484), zou uitstekend passen bij de „dienstmaagd" des Heeren. Bovendien is het de liturgische kleur der Mariafeesten, zooals de heer Jan Kalf mij vriendelijk mededeelde. Deze maakte mij er ook opmerkzaam op, dat de iris om haar aan de gestileerde lelie herinnerenden vorm een bijzondere voorkeur kan hebben genoten bij de afbeelding der Hl. Maagd.

2) Ook het vaatwerk, dat men voor de bloemversiering gebruikte, bewijst, hoe weinig men op deze soort van verfraaiing was ingericht. Vgl. Vogelsang, t. a. p. p. 370, zie ook bijv. het Breviarium Grimani (o. a. Pl. 891, 1087).

3) Annunciatie van J. v. Eyck in de Ermitage, die van A. Bouts in de Pinakotheek te München, de Annunciatie in de Verz. van vorst A. Radziwill in Berlijn, aan Memling toegeschreven, de Madonna met het kind in het Museum in Berlijn, ook op zijn naam staande (cat. no. 529), de Boodschap, die vroeger in bezit was van R. Kann in Parijs, enz.

4) Boodschap van P. Cristus in Berlijn, die van Rogier in München, de Madonna onder den baldakijn in het „Städelsches Institut" in Frankfort, van denzelfden meester, het middelstuk van het Portinari-altaar, de Boodschap van G. David in de Verz. van den vorst van Hohenzollern te Sigmaringen.

Hier is aan het oude symbool nieuw leven gegeven op een wijze, die ons met verlangen naar meer doet omzien. Nog welhaast veertig jaren verloopen echter, vóór we in het stilleven op het Portinari-altaar weer iets vinden van hetgeen we zoeken. Wel kan ook Hugo van der Goes zich nog niet van de mystiek losmaken en doet hij zijn keuze nog uit den krans der symbolische bloemen, maar het invoegen van witte iris [1]) en vuurlelie toont toch duidelijk, dat de kleurschakeering der bloemen hem meer waard is dan haar beteekenis. En getuigt het niet van een diep gevoel van den schilder voor de schoonheid van deze kinderen der natuur, dat hij ze heeft aangebracht in de bouwvallige stal van Bethlehem, als het ware als een verzachting, als een troost voor de pijnlijke armoede, die bij de geboorte van het Godskind heerschte? Bovendien — met welk een fijnen schoonheidszin heeft hij ze niet gerangschikt! Hoe prachtig komen de los op den grond gestrooide viooltjes, de bevallige, op de ranke stengels wiegelende bloemen van de akelei [2]) en de meer monumentale irissen en lelies in de kleurige albarello niet uit tegen den licht gehouden vloer der hut! Waarlijk, het stilleven van Hugo van der Goes doet ons den schilder wel kennen als een der meest natuurgevoelige kunstenaars der 15e eeuw. En het bergt schoone beloften voor de toekomst! Men gevoelt, dat nu de tijd niet verre meer is, waarin de vaas met bloemen louter om haarszelfs wil een plaatsje in het leven van den mensch zal innemen. Een onbetwistbaar voorbeeld daarvan heb ik echter vóór het einde der eeuw nog niet kunnen vinden [3]).

---

1) Iris florentina.

2) Op zeer verwante wijze vindt men de akelei aangebracht op een Aanbidding der Koningen in het college van de „Escolapios" te Monforte. Om bet bezit van dit schilderij, dat aan Hugo van der Goes wordt toegeschreven, is een hevige strijd ontbrand. Vgl. het artikel van Salomon Reinach in de Gaz. des Beaux-Arts, Augustus 1910, p. 104 ss.

3) Ook het schilderij, voorstellende de Madonna met het kind, in de Verz. Traumann te Madrid (dat aan G. David wordt toegeschreven en in den tijd om 1500 is te stellen), hoewel 't zeer profaan is gedacht en hoewel de plaats, aan de kan met irissen en muurbloemen ! gegeven, ongetwijfeld een meeleven met de bloem verraadt, schijnt niet geheel van symbolische bedoelingen vrij te zijn, z. Bodenhausen, t. a. p. p. 183a[1].

Besluiten we onze beschouwingen over de bloem met een enkel woord over den bloementuin. Kende men dien in de Nederlanden der Middeleeuwen en zoo ja, hoe zag hij er dan uit?

Het is, bij het bijna volslagen gemis aan belangstelling in bloemversiering binnenshuis niet wel te veronderstellen, dat men daarvoor buiten meer zou hebben gevoeld, dat men behoefte zou hebben gehad de omgeving van zijn huis te verfraaien door het aanleggen van een siertuin. Inderdaad zijn de voorbeelden, die daarvan in de oudnederlandsche kunst zijn te vinden, zeer zeldzaam en zeer bescheiden te noemen. En hoe kon het ook eigenlijk anders? Waar de zorg voor de veiligheid en het onderhoud van zich en de zijnen den mensch nog voortdurend bezighield, moest de belangstelling in kwesties van aesthetischen aard wel op den achtergrond geraken. Bovendien — gesteld al, dat men de gelegenheid had gehad zijn aandacht daaraan te schenken, waar zou men plaats hebben kunnen vinden voor een weeldetuin? De uitbreiding van de steden binnen de wallen werkte belemmerend op alle verfraaiingspogingen van dien aard. Ook de edelen konden binnen de muren en grachten hunner burchten over slechts zeer beperkte ruimte beschikken. En buiten stond alles aan voortdurende vernieling bloot. Bij dezen stand van zaken is het werkelijk niet te verwonderen, dat bloementuinen in de Middeleeuwen zoo buitengewoon schaarsch zijn [1]). De vroeg-middeleeuwsche taal heeft er zelfs geen woord voor. Eerst de veertiende eeuw kent woorden als leliegaert [2]), rosegaert [3]), rosier [4]). De meest gebruikelijke termen voor lusthof „bogaert,

1) Maar jammer is het wèl, daar zij als een uiting van het natuurgevoel van het groote publiek voor ons juist zeer belangrijk zijn.

2) Vgl. Vad. Mus. I 303, 2.

3) Vgl. Oudvl. Lied. en Ged. 107, 1.

4) Vgl. Oudvl. Lied. en Ged. 330, 440. Rose: 1540, 1545, 1577, 1682, enz. De roos was de bloem bij uitnemendheid voor den middeleeuwer. Haar beteekenis ziet men nog in de 15e eeuw aan de voorstellingen van de Madonna in de rozenhaag, z. Jacob von Falke: Der Garten. Seine Kunst und Kunstgeschichte (Verlag von W. Spemann, Berlin und Stuttgart), p. 74.

vergier, prayeel, vrijthof"[1]), geven nog duidelijk te kennen, wat men zich aanvankelijk daaronder te denken heeft: een door een muur of heg omsloten grasveld, met boomen beplant[2]). Allengs komt daarin verandering; vruchtboomen worden er gezet, kruiden gezaaid[3]), bloemen gekweekt, enz. Maar van een bepaalden aanleg is nog geen sprake. Boomgaard, moestuin en bloementuin (zoo men daarvan al spreken mag[4])) schijnen stijlloos binnen één ruimte vereenigd te zijn geweest. De beschrijvingen van den tuin in de middeleeuwsche epische en lyrische poëzie geven althans geen nadere aanduidingen; zij zijn in de meest algemeene termen vervat[5]) en bepalen zich vrijwel tot een opsomming van de toenmalige tuinbestanddeelen: een bebloemd grasveld, vruchtboomen, welriekende bloemen en kruiden, een bron met kristalhelder water onder schaduwrijke, bloeiende boomen[6]), enz. Men oordeele:

---

1) Deze termen worden volkomen gelijkwaardig naast elkaar gebruikt, vgl. bijv. Walewein 3482, 3484, 5133, 6035, 6037, 5292, 5776; Flandrijs I: 169, enz. De voorstelling, die Jonkvrouwe Cl. Engelen in haar artikel „Een overzicht van de ontwikkeling der tuinkunst in West-Europa" geeft van bloementuin, vergier en prieel, is, voor de Nederlanden althans, niet geheel juist. (Het Huis oud en nieuw, Jaarg. 8, Afl. 7: Juli 1910, p. 195).

2) Zie Mnl. Wdb. i. v. boomgaert, prayeel, Du Cange i. v. vergerium.

3) Sinds de kruistochten ook vreemde kruiden en planten, z. G. Riat: L'Art des Jardins (Paris, L. H. May: Société française d'éditions d'art), p. 58 ss. en Alexander Kaufmann: Der Gartenbau im Mittelalter (Berlin, Verlag von Bodo Grundmann, 1892), p. 26 ss.

4) Het kweeken van bloemen bewijst nog niets voor het bestaan van bloementuinen. Zeer veel bloemen — en daaronder de in de Middeleeuwen meest voorkomende — deden dienst voor geneeskundige doeleinden of werden gebruikt bij het bereiden van spijzen. Er zijn recepten bekend voor rozenhoning, violenstroop, violenolie, enz. (Kaufmann, t. a. p. p. 24). Een der meest geliefkoosde middeleeuwsche puddingen, „mon amy" genaamd, was gemaakt van room en viooltjes (Jonkvr. Engelen, t. a. p. p. 195a[1]). Het nuttigheidsprincipe schijnt nog overheerschend te zijn geweest. Het is m. i. dan ook eenigszins voorbarig, wanneer Prof. Verdam in het Mnl. Wdb. aan prayeel o.m. de beteekenis geeft van „een met bloemperken bezet grasveld, een bloementuin."

5) Een merkwaardige uitzondering hierop maakt een regel in de Historie van Troyen (14893), te merkwaardiger, omdat deze regel niet in het Fransch voorkomt. Als bijzonder bewijs van schoonheid wordt hier vermeld, dat het gras „niet te lanc en was, mer te maten". Moet men hier toch reeds aan een begin van tuin*kunst* denken?

6) Vooral linde, olijf en eglentier.

Walewein:

3482. Soe gaet haer merghen harentare
In dien boomgaert, inden vergiere,
Die daer sijn goet ende diere;
Daers sulc prayeel wel ghereet,
Ere groter alver mile breet,
Daer in staet menigherande ware,
Peper, anijs ende ginghebare;
Fighen ende notemusscaten
Staen daer ende pume ghernaten
Amandelen ende castaengiere
Ende daer onder goet menighertiere,
Dat ic al qualijc soude ghenomen,
Lelien, rosen ende blomen
Staet daer ende menich soete cruut.
Daer es van voglen soete luut,
Daer gaet soe hare merghen in de rosen:
— — — — — — — — — — — — — — —
3550. Ene fonteine staet daer claer,
Scone onder enen oliviere,
Die herde rike es ende diere.
Hets recht dat ic den borne prise,
Want uten ardschen paradise
Comt ghespronghen een aderkijn
Ende sprinct inden borne fijn
Die scone es ende harde claer,
Dat segghic jou al over waer:
Diese maecte was wel bedocht.
Een goudijn aren stater ghewrocht,
Die den borne hevet verdect
Ende met sinen vlerken so vertrect,
Dat ne gherande quade sake
Den riken borne mach ghenaken,
Die so scone es ende claer.

Ooc mach men boven den borne daer
Scouwen bomen, die scone blosen:
Lauwerbome ende rosen
Staenre ende menich soete cruut
Daer sinct elc voghelkijn sijn luut
Scone, enz.

Het is één voorbeeld uit vele [1]).

Ook de beeldende kunst laat ons langen tijd in den steek. Eerst de miniaturen en schilderijen der 15e eeuw lichten ons uitvoeriger in. Deze brengen althans het bewijs, dat men toenmaals naast het zeer algemeene, door een hekje, heg of muur omgeven grasveld met de bijna onvermijdelijke bron [2]) den eigenlijken siertuin, den aparten, volgens een systeem aangelegden bloementuin had leeren kennen.

Deze draagt echter nog overal, met eenige kleine variaties hier en daar, hetzelfde karakter [3]): meestal ingesloten door een steenen, soms met wingerdranken begroeiden muur of anders ingeperkt door een levende heg, een geruit latten hekje of met teenen door-

---

1) Vgl. bijv. Floris ende Blancefloer 964 ss. en 2544 ss., Van den Levene ons Heren 55 ss., 1411 ss., Historie van Troyen 14887 ss., Roman van Limborch IV 1281 ss., VI 158 ss., XI 51 ss., Oudvl. Lied. en Ged. p. 235 ss., 398, 465.

2) Vgl. bijv. de Livres des Merveilles van vóór 1413, Pl. 110. (Reproduction des 265 miniatures du manuscrit français 2810 de la Bibliothèque nationale. Paris, Imprimerie Berthand Frères), de Madonna van Jan van Eyck in het Museum te Antwerpen, de repliek in Berlijn en nog in het Breviarium Grimani: Pl. 405, 565, 913, 964. Zonder bron: Pl. 469, 695, 966, 1578 en ook de Madonna met den Hl. Lucas in de Verz. van graaf Wilczeck te Weenen van ± 1460/1470.

3) Vgl. bijv. de Rollin-Madonna in het Louvre; de Madonna met Heiligen van P. Cristus in het „Städelsches Institut" in Frankfort, de Onthoofding van den edelman van Dirk Bouts in Brussel; het Avondmaal van denzelfden meester in Leuven; de Madonna met kind, richting Bouts, in de Verz. Stephenson Clarke; de Madonna van ± 1460, richting Rogier, in de Verz. van wijlen R. Kann (Pl. X[4]), het Brunswijksche diptychon, dat zeer dicht bij Geertgen staat, de Legende van de Hl. Lucia (Pl. X[3]) en nog in het Brev. Grim. Pl. 405, 409, 469, 565, 844, 913, 966, 1165, 1298 en 1581 en den Hortulus animae (Oosthoek, Utrecht en Van Holkema en Warendorf, Amsterdam, 1907), Pl. 8. Vgl. over dit laatste werk E. Chmelarz: Ein Verwandter des Breviarium Grimani in der K. K. Hofbibliothek, Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. H. K. IX, p. 420.

vlochten palissaden [1]), lagen de middeleeuwsche tuintjes bij burcht en huis. Een grasrand als buitenste lijst zoomde de omheining af, waartegen soms enkele struiken stonden of wel er liep over een laag steenen omgangsmuurtje langs den buitenmuur een verhoogd pad, vanwaar men een overzicht had over den tuin en tevens over den muur heen kon kijken. Binnen deze omlijsting was het tuinoppervlak, voor zoover het niet door een grasveld werd ingenomen, regelmatig verdeeld in vierkante of rechthoekige, gewoonlijk door bloemen vervroolijkte grasperken, die vaak met een geschoren boompje of struiken werden versierd. Geheel zonder systeem geschiedde dit niet, althans men vindt herhaaldelijk een boompje midden in elk perk, alleen of geflankeerd door vier lagere struiken aan den kant, waarschijnlijk met de bedoeling hierdoor de geometrische figuur, door de perken gevormd, nog een weinig te accentueeren. Deze werden afgegrensd door een al of niet met zoden gedekt, laag baksteenen muurtje of door een houten paalwerk en omgeven door smalle zandpaden, die, licht tegen het groen afstekende, eveneens er toe bijdroegen de figuur duidelijker te doen uitkomen. Hier en daar stond een boom of een bloeiende plant, alleen [2]) en zonder eenig verband met de omgeving, een typisch staaltje van de Gotische voorliefde voor asymmetrie. Ook de hoofdversiering van den middeleeuwschen tuin, de Gotische „bron'' [3]), was vaak planloos in een der hoeken aangebracht; betrekkelijk zelden slechts vinden we haar

1) De tijd van G. David kende ook den loofgang, vgl. bijv. de Madonna in de Verz. Johnson te Philadelphia, de Verloving van de Hl. Catharina in Londen, de Madonna op den troon in het Museum te Darmstadt (volgens Bodenhausen atelier-werk).

2) Wat de boomen betreft, is dit begrijpelijk; de middeleeuwsche tuinen waren voor boomgroepen of lanen gewoonlijk te klein. Dat echter ook de bloemen apart stonden, zal zijn verklaring wel hierin moeten vinden, dat men zich blijkbaar nog niet bewust was van de kleurwerking der groep. Ook de losse schikking der afgesneden bloemen wijst er op, dat — in tegenstelling met de Italiaansche kunst — de kleurvlek slechts een ondergeschikte rol speelde.

3) Den vijver vindt men in de Gotische tuinen eerst laat en zelden; van bijzonder groot belang is voor ons de *gemetselde* vijver op den rechtervleugel van het aan Geertgen tot St. Jans toegeschreven Driekoningen-triptychon in het Rudolphinum te Praag, die, voor zoover ik weet, de eerste van dien aard is in de Nederlandsche kunst.

als het middelpunt, waaromheen zich alles concentreert. Als zitje voor hen, die tot een vertrouwelijk gesprek gestemd waren of wat wilden uitrusten, vond men in de meeste tuinen banken, uit baksteenen opgetrokken en gedekt door een laag graszoden. Hier was natuurlijk de aangewezen plaats voor de bloemen, die in potten gekweekt werden [1]). Waar men geen banken had — en dit schijnt in 't geheel niet ongewoon te zijn geweest [2]) — zette men zich eenvoudig in het gras. Men ziet — de tuinaanleg is nog zeer eenvoudig. Al hebben we er een geometrisch systeem, ja zelfs een zekeren stijl in kunnen ontdekken; van een kunstprincipe, een weloverwogen, persoonlijk ordenen van kunst- en natuurmateriaal, kan hier nog geen sprake zijn. Eerst de Renaissance zal ons leeren, wat tuin*kunst* is; eerst de Italiaansche kunstenaars met hun fijnen zin voor de architectonische, plastische of picturale werking der verschillende elementen zullen ons het — op de laat-Romeinsche tuinkunst berustende — begrip brengen van de hoogere eenheid van het huis en zijn omgeving [3]).

Maar het wordt tijd de lager georganiseerde natuur te verlaten en ons een oogenblik bezig te houden met een der aardigste en meest boeiende opgaven, die de studie over de ontwikkeling van het natuurgevoel in de oudnederlandsche kunst meebrengt: het bepalen van de verhouding van den middeleeuwschen kunstenaar tot hetgeen hem in de schepping het meest verwant is:

HET DIER [4]). Merkwaardigerwijze is onder al hetgeen men over het naturalisme in de Nederlanden heeft geschreven slechts zeer weinig over dit onderwerp te vinden. Met enkele opmer-

---

1) Meestal door houten staakjes gesteunde anjelieren.

2) In de literatuur althans vond ik ze nergens vermeld en ook op afbeeldingen ziet men ze slechts hier en daar.

3) Vgl. Von Falke, t. a. p. p. 65ss. en 86ss.; Kaufmann, t. a. p. p. 35ss.; Riat, t. a. p. p. 31ss. en 97ss.; J. H. W. Leliman: Italiaansche Villa's en Tuinen der Renaissance. Bouwkunst: Tweemaandelijksch Tijdschrift, 1ste Jaarg. (1909), Afl. 1.

4) Ongetwijfeld zou hier de behandeling van het met rede begaafde dier, den mensch, het belangrijkst zijn, maar daar we den mensch juist *tegenover* de natuur beschouwen, meen ik dit punt buiten bespreking te moeten laten.

kingen, hier en daar terloops geuit, moet men zich tevreden stellen [1]). Ook in werken van meer specialen aard gaat men er nagenoeg ongemerkt aan voorbij. Nog in een onlangs verschenen studie over het dier in de kunst wordt van het werk van den middeleeuwschen Nederlander met geen enkel woord gerept. De eerste, die in dit verband genoemd wordt, is (de Nederduitscher!) Pieter Bruegel [2]). Toch is het dier den Nederlanders van vóór de 16e eeuw werkelijk niet onverschillig geweest.

Reeds in werken — en vooral in de miniaturen — van de 14e eeuw vindt men herhaaldelijk dieren afgebeeld [3]). Wel zijn deze gewoonlijk nog zeer hiëroglyphisch bekeken, maar somtijds wordt men toch reeds verrast door een anatomisch goed détail, een juist getroffen beweging e. dgl. [4]). Meestal is daarbij de weergave van het gevogelte beter dan van de viervoeters.

Veel rijper toonen zich reeds de kunstenaars van de Très riches Heures du duc de Berry, waarvan de miniaturen voor een groot deel dateeren uit het begin der 15e eeuw. Behalve dat het aantal diersoorten hier aanmerkelijk is vermeerderd — men vindt paarden, ezels, muilezels, leeuwen, luipaarden, beren, koeien,

---

1) In het tot bijna 800 bladzijden uitgedijde boek van Paul Lenoir: Histoire du Réalisme et du Naturalisme dans la Poésie et dans l'Art (Paris, Maison Quantin, 1889), wordt er zelfs in het geheel niet over gesproken. In drie bladzijden (p. 542—545) wordt de geheele kunst van het middeleeuwsch Nederland afgedaan, maar deze zijn toch nog ruim voldoende om te bewijzen, hoeveel onzin er in zoo'n klein bestek kan worden bijeengebracht.

2) Reinhard Piper: Das Tier in der Kunst (München, R. Piper & Co., 1910), p. 96. Hier mag echter niet verzwegen worden, dat het boekje voor leeken en kunstvrienden geschreven werd en dus op volledigheid geen aanspraak maakt.

3) Vgl. bijv. Vitzthum, t. a. p. p. 132ss.; den Rijmbijbel van Maerlant, in 1332 door Michiel van der Borch verlucht (Ms. 21 in-fol. van het mus. Meerman-Westhreenen in Den Haag, passim), de miniaturen van ',,Der Naturen Bloeme'' (Hs. Y 134 van de Kon. Bibl. in Den Haag), het altaar van Haekendover (afb. bij Fierens Gevaert, t. a. p. p. 32), het altaar van Melchior Broederlam te Dijon, de vlucht naar Egypte, uit zijn school (afb. Fierens Gevaert t. a. p. p. 48), de Très belles Heures très richement enluminées du duc de Berry. (Ms. 11060—61 van de Bibl. royale de Belgique), enz. Men denke ook aan het schetsboek van Villard d'Honnecourt, den architect uit Cambrai (13e eeuw).

4) Vgl. bijv. de eenden en vogels in Der Naturen Bloeme, z. fol. 75 e. v.; de beertjes, zwanen en vogels in de randversieringen van de Très belles Heures.

schapen, zwijnen, allerlei soorten van honden (jachthonden, hazenwinden), hazen, zwanen, uil, pauw, reiger, papegaai, hop, vlieg, spin, slak, enz. — zijn de dieren hier vaak werkelijk voortreffelijk waargenomen. Men zie bijv. het prachtige werkpaard op Pl. 10 van de kalenderillustraties, de woedende jachthonden, die zich bij het „hallali" op het wilde zwijn werpen (Pl. 12), den voorzichtigen, gluiperigen gang der luipaarden (Pl. 37), de houding van den luipaard, die zich den poot likt (Pl. 38) en dan de dieren in de randversiering, de beertjes (Pl. 19, 28, 63), vliegen (Pl. 14, 34), slakken (Pl. 28, 60), zwanen (Pl. 19, 28), pauwen (Pl. 45), spinnetjes (passim) [1]), enz. De weergave van het dier bereikt hier somtijds een hoogte, die in de geheele miniatuur- en groote schilderkunst der 15e eeuw slechts een enkele maal wordt overtroffen [2]). Ook de Heures de Turin staan in dit opzicht verre bij de Très riches Heures ten achter. Behalve, dat het dier hier veel minder vaak voorkomt, is er, met uitzondering van een enkel paard uit den ruiterstoet op gr. min. 37, de paarden en koeien van randmin. 37, den hond op gr. min. 15, den haan op randmin. 15 en de dieren in de randversiering van min. 36 geen, dat ook maar in de schaduw kan staan van de genoemde uit de Très riches Heures. Hoezeer het handschrift van den hertog van Berry in dit opzicht werd bewonderd, blijkt wel uit hetgeen later door de kunstenaars van het Breviarium Grimani [3]) daaraan

---

1) Deze zijn toch eenigszins phantastisch; er zijn er althans talrijke met meer dan acht pooten.

2) Men vgl. bijv. eens — om een gelijktijdig voorbeeld uit de miniatuurkunst te nemen — hoe slecht de dieren zijn in de Livres des Merveilles.

3) De miniaturen van het Breviarium dagteekenen voor een deel misschien nog uit het einde der 15e, voor het grootste deel echter uit het begin der 16e eeuw; vgl. over den codex: Giulio Coggiola: Le Bréviaire Grimani de la Bibliothèque S. Marc à Venise. (Leyde/Amsterdam. A. W. Sythoff/Scheltema en Holkema's Boekhandel, 1908). E. Chmelarz: t. a. p.; Durrieu: Alexandre Bening et les peintres du Breviaire Grimani in de Gaz. des Beaux-Arts 1891 I p. 353, II p. 55ss.; R. Beer: Die Miniaturen-Ausstellung der K. K. Hofbibliothek II, in Kunst und Kunsthandwerk (Artaria & Co., Wien), 1902. H. Grimm: Zur Entstehung des Breviarium Grimani, Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsamml. I p. 242ss.

werd ontleend. In het Breviarium vindt men wel ongeveer alle dieren samengebracht, die men uit 15e eeuwsche miniaturen en schilderijen kent; het kan als het compendium beschouwd worden van de middeleeuwsche dierenwereld. Men vindt er van alles: gewoonlijk huisdieren of andere vreedzame beesten als hond, kat [1]), paard, ezel, koe, schaap, bok, geit, zwijn, hert, haas, konijn, eekhoorn, rat, padde, kikker, sprinkhaan; verder allerlei gevogelte, bijv. zwanen, eenden, hanen, kippen, reigers, pauwen, valken, uilen, papegaaien en nog tallooze andere soorten; insecten als vlinders, vliegen, bijen en libellen in niet minder groot aantal; zelfs het kruipend gedierte is vertegenwoordigd door slakken en rupsen. En daarbij bleef het niet; ook voor de weergave van dieren, die men nu niet dagelijks kon zien, als leeuw, luipaard, vos, wolf, beer, kameelen, apen, enz. deinsde men niet terug [2]). Men ziet — de middeleeuwsche kunstenaars zijn, al kan men onder hen nog geen specialen dierschilder aanwijzen, zooals we straks zullen zien, als schilders van het dier toch nog wel een oogenblik de aandacht waard en niet alleen om wàt zij afbeelden, maar ook om de wijze, waarop zij het doen. Naast de vele voorbeelden van zeer oppervlakkige dierschildering, die men de geheele 15e eeuw door zelfs bij de groote meesters kan aantreffen [3]), vindt men ook herhaaldelijk staaltjes, die het bewijs leveren,

---

1) Het is merkwaardig, dat de weergave van een zoo geliefd huisdier als de kat zooveel moeilijkheden schijnt te hebben gegeven. Er is mij uit het hier behandelde tijdperk geen enkel geval van een goede, karakteristieke afbeelding van de kat bekend.

2) In de meeste gevallen echter laten deze veel te wenschen over. Slechts enkele uitzonderingen kan men hier noemen; men zie de beertjes en luipaarden in de Très riches Heures (Pl. 19, 28, 37, 38, 63), de wolven in 't Breviarium Grimani (Pl. 948), den leeuw op het schilderij van de Pala-Madonna van Jan van Eyck en op enkele werken van G. David (Michaëlsaltaar in Weenen; den Hl. Hieronymus in Berlijn) en Memling (Madonna in de Uffizi).

3) Vgl. bijv. *Jan van Eyck*: de opgeblazen lichamen van sommige paarden op het Gentsche altaar, het Bologneesche hondje op het schilderij van Arnolfini in Londen; *Rogier van der Weyden*: passim; *Dirk Bouts en zijn kring*: den leeuw op het Erasmus-altaar, de paarden op de voorstelling van Abraham en Melchizédek en op het Hippolytus-altaar; os, ezel en lam op het Driekoningen-altaar in München van den meester van de Parel van Brabant; leeuw, paarden en kameelen op de voorstelling van den Hl. Hieronymus van A. Bouts in Brussel; *Geertgen tot St. Jans*: lam, herten en hazen op het schilderij van Johannes den Dooper in

dat door velen het dier met opmerkzaamheid werd gadegeslagen [1]). Reeds Jan van Eyck verdiende in dit opzicht zijn sporen. Hoe uitmuntend is op den vleugel van de Christelijke ridders niet de beweging van den schimmel weergegeven, de plooitjes in de huid, door de buiging van het hoofd veroorzaakt en de val der zware manen om den gekromden hals! Hoe duidelijk is het kauwen op den toom bij het vast op trens gereden witte paard! Prachtig zijn ook het achterste paard, dat vooruitwillend den hals strekt, doch door zijn berijder strak in den teugel wordt gehouden [2]) en de uitmuntend gekarakteriseerde kop van den muilezel. Op de Rollin-Madonna zien we eenige uitstekend weergegeven vogels; statig pronkend loopt een pauw op den begroeiden omgang binnen den burchtmuur [3]) en in het tuinpad tippelt een kwikstaartje. Jan van Eyck toont zich ook hier weer den grooten meester. Gedurende langen tijd wordt er niets geleverd, dat zijn werk in waarde ook maar eenigszins nabijkomt. P. Cristus is in dit opzicht al bijzonder ongelukkig en ook Rogier laat zich hier niet van de gunstigste zijde zien [4]). Zelfs zijn geliefkoosde hazenwinden zijn slecht geteekend [5]). De werken

---

Berlijn; *G. David*: den leeuw op het tafereel met den Hl. Hieronymus in Frankfort, Londen en Genua, os en ezel op de Aanbidding in Brussel, in de Verz. Von Kaufmann in Berlijn en in de Uffizi te Florence, enz.

1) Eigenaardig is, dat het aantal goede dierafbeeldingen in de groote schilderkunst zooveel kleiner is dan in de miniaturen. Men zal dit behalve aan het verschil in afmetingen wel moeten wijten aan de omstandigheid, dat de laatste zich veel beter leenden tot de uiting van profane neigingen dan de bijna zuiver kerkelijke groote schilderkunst.

2) In opzet herinnert de vleugel van de Christelijke ridders eenigszins aan den ruiterstoet op den Triomf van den Dood in het Campo Santo te Pisa. Ook dáár de rij naast elkaar gaande paarden met het eene muildier er tusschen en het paard, dat den hals strekt.

3) De pauw was in de Middeleeuwen zeer gezocht; in de tuinen der voorname lieden mocht hij niet ontbreken. Ook had men daar — in de late Middeleeuwen althans — vaak een vijver met zwanen, indien de ruimte dat toeliet.'

4) Vgl. bijv. Aanbidding in München, de Voorstelling in den tempel aldaar (rechtervleugel), het Johannes-altaar in Berlijn. Iets beter zijn os en ezel van het Middelburgsche altaar in Berlijn.

5) Vgl. Aanbidding in München, het Johannes-altaar in Berlijn.

uit zijn school zijn al niet veel beter [1]; uitgezonderd moet hier worden de hazenwind op den linkervleugel van het triptychon der Zeven sacramenten in Antwerpen, die, behalve dat de voorpooten veel te lang zijn uitgevallen, werkelijk goed is weergegeven. Hoe betrekkelijk echter de voortreffelijkheid hiervan nog is, leert een vergelijking met hetgeen de groote meester der Hollandsche school ons te zien geeft in den slapenden taks op de voorstelling van het Godsoordeel in Brussel. Anatomie, houding en psyche van het dier zijn hier zoo fijn waargenomen, dat men deze studie zonder aarzelen op één lijn kan stellen met werk van onze beste 17e eeuwsche dierschilders [2]. Dergelijke staaltjes echter behooren in de 15e eeuw nog tot de zeldzaamheden. We kunnen in dit verband nog noemen de koppen van os en ezel op het Portinari-altaar van Hugo van der Goes [3], die de vergelijking met de koeien van Paulus Potter, Albert Cuyp of Adriaen van de Velde en de ezeltjes van Karel Dujardin met eere kunnen doorstaan [4]. Reeds op de grens van de 15e en 16e eeuw staat Gerard David. Zijn honden behooren tot het beste, wat er in de Middeleeuwen op dit gebied is geleverd [5]. Tot welk een hoogte G. David het gebracht heeft, bewijst een vergelijking met honden van Jan Steen, Nicolaes Berchem en Karel Dujardin [6]. De grootste dierschilder echter der 15e eeuw is misschien wel Hieronymus Bosch van Aken geweest [7]. Want met de definitie alleen van

---

1) Zie het Bologneesche hondje op den rechtervleugel van het Sacraments-triptychon in Antwerpen, de Visitatie in Lütschena en bijna alle werken van Memling.

2) Vgl. bijv. de slapende honden van Paulus Potter (teekening in het Britsch Museum, Afb. bij Piper, t.a.p. p. 123) en van Karel Dujardin (Trompetter te paard en Italiaansch landschap met dieren, beide in het Rijksmuseum te Amsterdam).

3) Zeer merkwaardig is de wijze, waarop hier de speling van het licht is gebruikt voor de modelleering.

4) Vgl. bijv. Kl. Bild. n⁰ 796, 149, 1540, 1331, 1146, 850, 467; Museum 93; Voll: Meisterwerke des Rijksmuseum p. 113 ss., 145 ss., 158 ss., Kl. Bild. 647, 658, 1326, Museum 54.

5) Vgl. bijv. het Oordeel van Cambyses en de Bestraffing van Sisamnes in Brugge, de Kruisiging in Berlijn.

6) Vgl. bijv. Voll t.a.p. p. 16 ss., 43 ss., 117 ss.

7) ± 1460—1516. Vgl. over hem: Van Mander, t.a.p. fol. 216v⁰; Hermann Dollmayr: Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländischen

schilder van „wonderlijcke oft seldsaem versieringhen van ghespoock en ghedrochten der Hellen" [1]) kan men niet volstaan. Reeds Don Felipe de Quevara, een humanistisch edelman aan het hof van Philips II, schrijver en bezitter van een zestal werken van den meester, heeft hem juister beoordeeld [2]). In zijn Commentarios de la Pintura verdedigt hij met klem de natuurgetrouwheid, die den werken van H. Bosch eigen is. Ik geef hier de vertaling van Dollmayr: „Er bemühte sich zwar, für seine Erfindungen höchst seltene Dinge zu suchen, aber naturgemässe, der Art, dass man es als ein allgemein giltiges Gesetz aufstellen kann, ein jedes Gemälde, und sei es auch mit seiner Unterschrift versehen, in dem irgend eine Monströsität vorkommt oder etwas, was die Grenzen der Natürlichkeit verlässt, sei gefälscht oder nachgemacht, wenn es nicht der Fall ist, dass es die Hölle oder etwas daraus vorstellt [3]). In deze weinige woorden heeft de fijne Spaansche kunstkenner den meester volkomen recht doen wedervaren. Een juistere karakteristiek had hem zelfs in een foliowerk niet kunnen ten deel vallen. Want is dit niet juist zijn grootheid en ging hij niet juist hierin bijna al zijn tijdgenooten te boven, dat hij niet bleef staan bij de nabootsing der natuur [4]), maar deze als middel gebruikte om zijn gedachtenwereld te schilderen [5])?

Malerei des XV und XVI Jahrhunderts in het Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. H. K. Bd. XIX (1898), p. 284 ss.; C. Justi: Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien, Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsamml. X (1889), p. 122 ss.; Von Schubert-Soldern, t. a. p. p. 99 ss.; Maurice Gossart: Jérôme Bosch, le „faiseur de dyables" de Bois-le-Duc. (Lille, Imprimerie centrale du Nord, 1907).

1) Van Mander, t. a. p.

2) Dollmayr, p. 12/13; Justi p. 122/123.

3) Dollmayr, t. a. p. p. 295.

4) Hoe uitmuntend deze overigens is, kan men bijv. zien aan de hinde, de vechtende monsters, den egel en de raaf op de voorstelling van den Hl. Hieronymus in Weenen, aan visschen, honden, enz. op de Verzoeking van den Hl. Antonius in Lissabon, het ezeltje op de Aanbidding in het Prado; den hond op de Carnavalsvreugde, een teekening in Weenen (Handzeichnungen der Albertina n⁰ 894, enz.).

5) Vgl. bijv. den Hl. Hieronymus in het Hofmuseum te Weenen, het Martyrium van de Hl. Catharina aldaar, de Aanbidding der Koningen in het Prado te Madrid, de Verzoeking van den Hl. Antonius in Lissabon, e. a.

Hieronymus Bosch is een der groote kunstenaars geweest, waarop ons volk trotsch kan zijn. Op hem is volkomen van toepassing, wat Goethe eens van Claude Lorrain zeide: „Da sehen Sie einmal einen vollkommenen Menschen, der schön gedacht und empfunden hat und in dessen Gemüt eine Welt lag, wie man sie nicht leicht irgendwo draussen antrifft. Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken [1]).

Hoe stond het nu met de weergave van die factoren, die al deze verschillende elementen tot een eenheid verbinden, die uit dezen chaos van détails een geordenden kosmos scheppen, de ruimte en het licht?

PERSPECTIEF. Daar het voornaamste over dit onderwerp reeds is gezegd [2]), moge een kort verslag hier volstaan.

De middeleeuwsche kunst van het begin der 14e eeuw had nog geen behoefte aan een voorstelling van de ruimte; zij gaf slechts twee dimensies weer: hoogte en breedte. Het voor en achter werd uitgedrukt door gedeeltelijke bedekking of oversnijding in het vlak. Waar de voorstelling ingewikkelder werd en meer diepte verlangde, redde men zich uit de verlegenheid door haar te splitsen en de tafereelen boven elkaar te schilderen. Een smalle, groen of bruin gekleurde strook, van onderen door de lijst, van boven door een rij arceeringen, een golflijn, of op stalaktiten gelijkende rotsen afgesloten [3]), deed, zoo noodig, dienst als bodem. Vaak echter staan de personen zoo maar op de lijst [4]).

---

1) Gespräche mit Goethe. J. P. Eckermann, II Band. Freitag den 10 April 1829.

2) Victor Wallerstein: Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts (Stud. z. deutschen Kunstgesch., Heft 118; Strassburg, Heitz & Mündel, 1909); Crowe und Cavalcaselle, t. a. p. passim; Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei II passim; Von Schubert-Soldern, t. a. p. passim; Voll t. a. p. passim; Kern, t. a. p. passim; Kautzsch t. a. p. passim; Kaemmerer: Die Landschaft, etc. p. 35 ss.; Bodenhausen, t. a. p. p. 39 ss., enz.

3) Nog in de 15e eeuw komt dit voor, vgl. bijv. Hs. Y 401 van de Kon. Bibl. in Den Haag en Hs. 16 van het Mus. Meerm. Westhr. aldaar.

4) Bijv. Rijmbijbel van Maerlant. Ms. 21 in-fol. Mus. Meerm. Westhr.

Is de perspectivische voorstelling van een vlak niet te vermijden, zooals bijv. bij den ondergang van Pharao in de Roode Zee, dan wordt het recht omhoog gezet [1]).

In de 2e helft der 14e eeuw begint daar verandering in te komen. De splitsing der tafereelen wordt opgegeven en getracht deze door verdieping van het tooneel tot één samenhangende voorstelling te vereenigen. Men begint de strook, die als bodem dienst deed, te verlevendigen door bloemen en af te sluiten door een reeks van vlakke, meest door heuvels of rotsen gevormde coulissen, die, doordat men ze elkaar doet oversnijden, den indruk van diepte teweegbrengen. Gewoonlijk wordt daarbij de horizon hoog, het standpunt van den toeschouwer laag genomen, zoodat het landschap nog meer naar de hoogte dan naar de diepte verloopt. Op dezen trap van ontwikkeling staat bijv. de ± 1375 voltooide Fransche vertaling van de Civitas Dei van den Hl. Augustinus [2]). Van lijn- of luchtperspectief is hier nog geen sprake. Anders staat het met de altaarvleugels, door Melchior Broederlam tusschen 1392 en 1399 voor Philippe le Hardi beschilderd [3]). Hier kan men een perspectivisch systeem waarnemen — dat in Siena intusschen reeds een halve eeuw vroeger werd gebruikt [4]) — waarbij sommige gedeelten der voorstelling in parallelperspectivische, andere in centraalperspectivische teekening worden weergegeven.

Op dit systeem voortbouwend kon Jan van Eyck weer een hooger stadium in de weergave der perspectief bereiken. De parallelperspectivische methode, die nog in de architectuur van het Gentsche altaar is aan te wijzen, wordt allengs verdrongen door de centraalperspectivische. Tot een volkomen oplossing,

---

1) Nog in de 15e eeuw komt dit voor, vgl. bijv. Hs. Y 401 van de Kon. Bibl. in Den Haag en Hs. 16 van het Mus. Westhr. aldaar.

2) Brussel, Bibl. de Bourgogne no. 9005. Von Schubert-Soldern, t. a. p. p. 5 s.s.; Kaemmerer, t. a. p. p. 36 ss.

3) Museum te Dijon.

4) Door Pietro Lorenzetti: Geboorte van Maria in den Dom van Siena, 1342 (Kern, t. a. p. p. 23).

zooals die terzelfder tijd door Masaccio, den vriend en leerling van Brunellesco, in Italië werd bereikt, komt Jan van Eyck nog niet. Wel hield hij zich theoretisch met de bestudeering van Euclides bezig en kwam dientengevolge tot de aanwending van het wijkpuntsysteem voor elk vlak op zichzelf, maar het gelukte hem nog niet dit in de ruimte toe te passen en alle vlakken onder één gezichtspunt te brengen. Men vindt in zijn werk overal nog verscheiden horizonten met verscheiden wijkpunten en ook de wet der distantie [1]) blijkt hij niet gekend te hebben. Zijn ruimte-constructie berustte nog voornamelijk op het gevoel en het is wel een schitterend getuigenis van zijn groot talent, dat het ons vaak eerst na een mathematische analyse tot het bewustzijn komt, dat hij niet wetenschappelijk te werk is gegaan. Ook hier hielpen hem zijn groote gave van composeeren en zijn buitengewone hoedanigheden op het gebied der verlichting om, ondanks alle onjuistheden [2]), een bevredigenden, harmonischen indruk teweeg te brengen.

Gedeeltelijk op gelijke hoogte als Van Eyck, gedeeltelijk ook op een hooger trap van ontwikkeling staan de landschappen in de Très riches Heures [3]) en in de Heures de Turin. Sommige tafereelen uit de tweede groep van den laatsten codex zijn perspectivisch zelfs zóó volmaakt, dat ze met werken der 17e eeuw zouden kunnen wedijveren [4]). In de groote schilderkunst kan in de 1ste helft der eeuw niets met deze miniaturen op één lijn gesteld worden. Het werk van den grooten meester der Brabant-

---

1) Door Brunellesco vastgesteld en door Masaccio toegepast in de fresco's in S. Clemente te Rome.

2) Bijv. het lage standpunt van den toeschouwer bij den zeer hoogen landschapshorizon, waardoor het terrein sterk helt, de vlakke, elkaar oversnijdende coulissen, de wanverhouding tusschen landschap en personen, het gedeeltelijk ontbreken van luchtperspectief, enz.

3) De religieuse voorstellingen in de Très riches Heures wegen perspectivisch over 't algemeen tegen het werk van Jan van Eyck op; de kalenderillustraties winnen het er van. Von Schubert-Soldern, t. a. p. p. 14/17.

4) Vgl. vooral gr. min. 30 (Pl. VIII^{2}) en 41 (Pl. V^{3}) en randmin. 15 (Pl. VI^{3}), 29 (Pl. IV^{3}), 35, 36 (Pl. VI^{2}), 37 (Pl. IV^{2}).

sche school, Rogier van der Weyden, is hierbij vergeleken zelfs nog in een zeer primitief stadium. Nog minder dan Jan van Eyck kent hij de wetten van wijkpunt en distantie. Daar het hem, den historieschilder, eigenlijk alleen te doen is om den inhoud, dient de omgeving — in den beginne althans — voornamelijk om de handeling te localiseeren en te verduidelijken. Daardoor krijgt men vanzelf reeds een scherpe scheiding tusschen voor- en achtergrond, die nog versterkt wordt door de eigenaardigheid van Rogier om de hoofdpersonen soms vóór, niet in het tafereel te zetten en de geheele voorstelling te omlijsten door gebeeldhouwde Gotische bogen [1]). Werkt dit alles reeds zeer belemmerend op het optisch effect van de ruimte-eenheid der tafereelen, deze heeft nog meer te lijden door de omstandigheid, dat Rogier vleugels en middelstuk van zijn altaren niet onder één gezichtspunt ziet. Het duidelijkst is dit wel zichtbaar op het aan hem toegeschreven Maria-altaartje in Berlijn, waar de middelste orthogonaal van den vloer der vleugels zuiver verticaal ligt, in de as van het tafereel, zoodat het standpunt van den toeschouwer beurtelings recht voor elk der voorstellingen is gedacht [2]). Langzamerhand wordt dit wel beter — zoowel op het Johannes-altaar als op het Driekoningen-altaar te München en het Middelburgsche altaar kan men duidelijk de wending van de orthogonalen naar binnen waarnemen — maar tot een oplossing is Rogier nergens gekomen [3]). Ook zijn de wetten van het wijkpunt en van de distantie voor middelstuk of vleugel afzonderlijk hem tot het eind zijns levens onbekend gebleven en daar hij de begaafdheid

1) Vgl. het Maria-altaar en het Johannes-altaar, beide in Berlijn.

2) Wat de perspectief betreft, heerscht in het Maria-altaar een tweespalt, die ik niet goed kan verklaren. Het landschap is perspectivisch anders en juister behandeld dan de architectuur.

3) Jammer is het, dat Von Schubert-Soldern, wiens opmerkingen over perspectief anders zoo scherp zijn, zoo ongelukkig is geweest bij het kiezen van het materiaal, dat den ontwikkelingsgang van onzen meester in dit opzicht moest kenschetsen. Twee der voor dit doel behandelde werken, het zg. altaar van Cambrai en het Sacraments-triptychon in Antwerpen zijn hoogstwaarschijnlijk atelier-werk en een der beste werken, het Driekoningen-triptychon te München, is als twijfelachtig geheel buiten bespreking gelaten.

van Jan van Eyck voor compositie en lichtverhouding miste[1]), maken zijn werken, ondanks de vele goede hoedanigheden in ander opzicht, altijd een eenigszins onrustigen indruk.

Dichter bij Jan van Eyck staat de altijd nog min of meer vage persoonlijkheid van den meester van Flémalle [2]). Wat de lijnperspectief betreft, houdt ook hij zich nog aan het schema zijner tijdgenooten. Overal wordt het centraalperspectivische systeem toegepast, doch nergens juist. In het altaar, vroeger in bezit van gravin Jeanne de Mérode in Brussel, hebben niet eens de orthogonalen van één vlak hetzelfde wijkpunt [3]). Waarin het principieele ruimte-verschil van het Mérode-altaar met de werken van andere oudnederlandsche meesters — althans van Jan van Eyck — ligt [4]), is me niet duidelijk. Evenmin, waarom men hier een toenadering tot Duitschland zou moeten aannemen. De grootste meester der Opperduitsche school, aan wien hier waarschijnlijk gedacht is, Konrad Witz [5]), kent evenmin als de Oudnederlanders de wetten van de lijnperspectief. Zelfs in zijn rijpste werk, de Hl. Catharina en de Hl. Magdalena, in het Museum te Straatsburg, kan men nog tal van wijkpunten vinden. Ook wat Voll (p. 91) zegt over de overeenkomst in de behandeling van het licht bij beide meesters is, dunkt me, niet geheel juist. Het streven naar scherpe verlichting, waarvan hij spreekt, is op de werken van den meester van Flémalle slechts

---

1) In dezen kan ik niet meegaan met Voll, wanneer hij op p. 88 van Rogier zegt, dat „er die einzeln gesehenen Teile grossartig zu einem imposanten Organismus zusammenzufassen wusste.”

2) Vgl. over hem Von Tschudi in het Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsamml. XIX (1898), p. 8 ss. en 89 ss.; Hulin, die hem in een artikel over Jacques Daret in The Burlington Magazine van Juli 1909 tracht te vereenzelvigen met Robert Campin; Bodenhausen, t. a. p. p. 39 ss.; Wallerstein, t. a. p. p. 90 ss.; Von Schubert-Soldern, t. a. p. p. 45 ss.; Voll, t. a. p. p. 85 ss.; Bode, Gaz. des Beaux-Arts 1887², p. 218 ss.; Hymans, ibid. 1907², p. 204 ss.; L. de Fourcaud in André Michel: Histoire de l'art III, p. 229 ss.

3) Vgl. den bodem bijv.

4) Vgl. Voll, t. a. p. p. 88.

5) Vgl. D. Burckhardt in het Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsamml. XXVII (1906), p. 179 ss. Wallerstein, t. a. p. p. 57 ss.

betrekkelijk van toepassing. Wel is deze zeer gevoelig voor lichteffecten en heeft daardoor, evenals Jan van Eyck, een groote voorliefde voor de tegenstelling van licht en donker, maar in onderscheiding van den Opperduitschen meester, die zich tevreden stelt met de dingen scherp te verlichten en de daardoor gevormde slagschaduwen getrouw na te bootsen [1]), omgeeft hij — in zijn later werk althans — zijn uit het donker gelichte personen en voorwerpen met een waas van atmosfeer, dat de grenzen van ruimte, licht en lichaam verbreekt en een eenheid teweegbrengt, die zijn arbeid veeleer verwant doet zijn aan de werken van Jan van Eyck en hem stempelt tot een der grootste lichtschilders van de 1[ste] helft der 15[e] eeuw.

Omstreeks 1450 is er een groote vooruitgang in de beheersching van de lijnperspectief waar te nemen, in het werk van Petrus Cristus. Wel is waar kent ook hij de wet der distantie nog niet en staan ook zijn personen nog buiten verhouding tot hun omgeving, maar bij hem voor het eerst vindt men één horizon voor het geheele tafereel [2]).

De eerste, die ook één wijkpunt in de ruimte aanneemt, is Dirk Bouts — althans in zijn intérieurs. Zoowel op het Avondmaal in Leuven als op de voorstelling van het Pascha in Berlijn is, ondanks den zeer hoogen horizon [3]), de ruimte zuiver geconstrueerd. In het landschap daarentegen, waar de meester niet onmiddellijk naar een mathematische constructie kon te werk

---

1) Een uitzondering hierop maakt de Hl. Christoffel in de Openbare Verzameling van Kunst te Bazel, een schilderij, dat een aparte, nog niet verklaarde plaats in het werk van den meester inneemt.

2) *Niet* één wijkpunt, zooals Voll zegt op p. 143. Vgl. Kern, t. a. p. p. 15/17.

3) Bij het Avondmaal ligt deze halverwegen het schoorsteenfries (wijkpunt in het midden), bij het Pascha ter hoogte van het vensterkruis (wijkpunt in het linker vensterluik). Op de vuurproef in Brussel is de horizon lager genomen; hij ligt onder de kroon des keizers, het wijkpunt in den linkerschouder van den achter de gravin staanden edelman met de lichte schoenen.

Op het aan Bouts toegeschreven Gastmaal bij Simon (Berlijn, K. Friedrich-Mus. Verz. Thiem) is de lijnperspectivische constructie zelfs niet bij benadering juist. Wallerstein (p. 101a[2]) beschouwt het werk als onecht.

gaan, is de weergave van de ruimte niet altijd even gelukkig. Het standpunt van den toeschouwer is gewoonlijk laag, de horizon daarentegen hoog genomen, zoodat de bodem hinderlijk helt. Ook vindt men niet overal hetzelfde wijkpunt [1]) en is nog vaak het oude middel van de elkaar oversnijdende coulissen aangewend [2]). Toch weet Dirk Bouts een vrij groote diepte te bereiken. Dat hem dit gelukte, is voornamelijk te danken aan zijn compositietalent en zijn fijn gevoel voor kleur en licht [3]). Vooral op de voorstellingen van Elias in de Woestijn en van de Verzameling van het manna, verkreeg hij daarmede verrassende uitkomsten. De coulissen zijn uit elkaar geschoven naar de zijden van het tafereel en vormen daar twee meer of minder ver doorloopende, nu en dan onderbroken wanden, waartusschen het eigenlijke tooneel ligt. Hier vindt men naast de oude, sterk verminderde oversnijdingsmotieven twee voor de perspectief zeer gunstige gegevens: den ook bij Petrus Cristus vaak voorkomenden kronkelenden weg en een door Bouts voor 't eerst gebruikt motief, een met boomen beplante vlakte, door een breeden, de diepte inleidenden weg doorsneden. Deze vlakte en de rotswanden toonen, dat het gevoel voor de verticaal als perspectivisch richtings-motief weer [4]) is ontwaakt. Bij den meester van de Parel van Brabant komt het dan tot volkomen ontwikkeling [5]). Ook in andere opzichten heeft deze veel van Dirk Bouts geleerd. De juistere verhouding van de personen tot de omgeving, het over-

1) Vgl. het Erasmus-altaar, Abraham en Melchizédek, Elias in de Woestijn, de Verzameling van het manna, het Hippolytus-altaar, als dit aan hem mag worden toegeschreven.

2) Erasmus-altaar, Abraham en Melchizédek.

3) Z. beneden.

4) Men herinnere zich de rivier op de Rollin-Madonna van Jan van Eyck.

5) Vgl. den Christophorus-vleugel van het Münchensche triptychon. Zeer merkwaardig is de groote overeenkomst van dit werk met den Hl. Christoffel in Bazel, aan Konrad Witz toegeschreven. Mocht deze werkelijk van den meester zijn, dan zou men in Opper-Duitschland ongeveer twintig jaren vroeger dan in de Nederlanden (Konrad Witz † vóór 1447, vgl. Wallerstein p. 59) vraagstukken hebben bestudeerd, die van het grootste belang zijn gebleken voor de behandeling van ruimte en licht.

heerschen van een binnen de voorstelling gelegen lichtbron en inzicht in de wetten van de luchtperspectief, dit alles behoort tot het erfdeel, door Dirk Bouts aan de oudnederlandsche kunst vermaakt [1]). Met hem heeft de groote omwenteling op het gebied van de perspectief haar beslag gekregen; alle elementen voor een juiste ruimte-constructie zijn nu voorhanden en een overlevering is geschapen, waarmede latere geslachten slechts hun voordeel behoeven te doen. Doch de vraag in hoeverre de oudnederlandsche kunstenaars deze nalatenschap hebben aanvaard, ligt buiten het plan van dit boekje en moet dus buiten beschouwing gelaten worden.

LICHT. We zijn genaderd tot het laatste punt van bespreking in deze studie: de behandeling van het licht. In hoeverre hebben de middeleeuwsche kunstenaars het licht weergegeven, zooals het zich in de natuur openbaart? In hoeverre zijn zij daarvan afgeweken? Alvorens deze vragen te beantwoorden, moet ik er met een enkel woord nog eens den nadruk op leggen, dat de natuurgetrouwheid in een kunstwerk slechts zeer betrekkelijk verband houdt met de artistieke waarde er van. Het is immers een onjuistheid om, zooals wel gebeurt, de benadering van de natuurlijke gesteldheid der dingen voor te stellen als de benadering van het Ideaal. Uitgedrukt heeft dat eigenlijk niemand beter dan Goethe, als hij zegt „dass die Kunst der natürlichen Notwendigkeit nicht durchaus unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gesetze hat" [2]). Maar — laat hij er onmiddellijk op volgen — „der Künstler muss die Natur im einzelnen treu und fromm nachbilden, er darf in dem Knochenbau und der Lage von Sehnen und Muskeln eines Tieres nicht willkürlich ändern, sodass dadurch der eigentümliche Charakter verletzt würde. Denn das hiesse die Natur vernichten. Allein in den höhern Regionen des

---

1) Vgl. bijv. het Avondmaal, Elias in de Woestijn, de Verzameling van het manna.

2) Vgl. ook Arnold E. Berger: Die Lehre von der Naturnachahmung (Darmstadt, C. F. Wintersche Buchdruckerei, 1906).

künstlerischen Verfahrens, wodurch ein Bild zum eigentlichen Bilde wird, hat er ein freieres Spiel und er darf hier sogar zu *Fiktionen* schreiten," enz. [1]). In hoeverre de oudnederlandsche meesters deze ideale sfeer hebben bereikt en in hoeverre zij door den tijd, waarin zij geboren werden — den tijd van het pas ontwaakte natuurgevoel, het aanvangsstadium, waarin elk, die iets tot stand wilde brengen, eerst nog moest leeren zich de natuur eigen te maken — belemmerd werden om tot deze hoogte te stijgen, hebben wij reeds voor verscheiden gevallen gezien. De geschiedenis van de lichtbehandeling heeft dezelfde ontwikkeling gehad (natuurlijk, want het licht is niet iets afzonderlijks, het verbindt zich onafscheidelijk aan al het zichtbare). We kunnen dus met een korte schets volstaan.

In de hooge Middeleeuwen, toen het decoratief symbolisme een ieder nog bevredigde, kon er van lichtbehandeling natuurlijk geen sprake zijn. Eerst tegen het laatst der 14e eeuw, als men de dingen werkelijk gaat aankijken, komt daarin verandering. Men denke aan de altaarvleugels van Melchior Broederlam in Dijon. Wel is waar is de weergave van het licht hier nog uiterst primitief — Broederlam was er bijv. nog ver van af voorwerpen anders dan op de conventioneele wijze plastisch te kunnen modelleeren en het verschil van licht-intensiteit werd meer door een verschil van kleur dan van toon aangeduid — maar het feit, dat hij zich beide vleugels uit één bron verlicht heeft gedacht [2]), getuigt toch van een begin van waarneming.

Op een veel hooger trap van ontwikkeling staan reeds de Très riches Heures du Duc de Berry. Niet alleen, dat men hierin eenheid van lichtinval vindt, maar het licht wordt hier reeds gebruikt om verschillende deelen der voorstelling plastisch van de fond los te maken. Van een eigenlijke weergave van de

---

1) Gespräche mit Goethe. J. P. Eckermann. Bd. III. Mittwoch den 18 April 1827.

2) Links van voren. Misschien heeft men hier met invloed van Italië te rekenen; vgl. Von Schubert—Soldern, t. a. p. p. 9.

atmosfeer, een observatie van luchtperspectief, is nog niet veel te bespeuren. Als een begin van zoo iets zou het kunnen gelden, dat in sommige miniaturen het landschap naar de diepte toe wordt ingedeeld in zones van verschillende kleur [1]).

Een geheel aparte plaats nemen sommige miniaturen uit de tweede groep van de Heures de Turin in (gr. min. 15, 29, 30, 37, 41, randmin. 29 en 37 vooral). De eenheid van lichtinval, de lichtconcentratie en lichtcontrasten en de werking der atmosfeer zijn hier met zóó'n meesterschap weergegeven, dat men vaak moeite heeft te gelooven, dat men 15e eeuwsch werk vóór zich ziet, laat staan werk uit de eerste helft der eeuw [2]). Men zie slechts, wat zelfs de grootste schilders van dien tijd in dit opzicht tot stand hebben gebracht. Vraagt men zich af: „Wat missen deze meesters dan eigenlijk, waardoor bevredigt hun werk den modernen mensch nooit?" dan kan men als een der voornaamste oorzaken wel noemen hun gemis aan gevoel voor de concentratie van het licht. Herhaaldelijk zijn de schilderijen verlicht door twee of meer bronnen. Reeds op de boven-buitenvleugels van het Gentsche altaar [3]) ontbreekt de eenheid van lichtinval, die men op de altaarvleugels van Melchior Broederlam en de miniaturen van de Très riches Heures vindt. Het landschap toch is van links op zijde verlicht, terwijl het intérieur zonder voldoende motiveering deelt in de lichtverhouding van het geheel, dus het licht van rechts van voren ontvangt. Toch beduidt deze scheiding een vooruitgang. Immers hier is

---

1) Vgl. bijv. de Aanbidding der Koningen. Von Schubert—Soldern, t. a. p. p. 14.

2) Men zie — om enkele staaltjes te noemen — de speling van het licht op de golven, de nog even door de avondzon verlichte stad met de in de schaduw liggende, half vervaagde heuvels aan de overzijde en de donkere vlekken van het nat geworden zeil op de miniatuur van Julianus en Martha (gr. min. 30); de beweeglijke, vervloeiende slagschaduwen, door de wolken op de zee geworpen, op gr. min. 37. Reeds vroeger wezen we op het verband tusschen de verlichting op gr. min. 15 en op werken als den Christophorus-vleugel van het Münchensche Driekoningen-triptychon (z. p. 43), de drie Maria's bij Sir Fr. Cook, de Berlijnsche kruisiging en de Petersburgsche kruisiging (p. 51).

3) De Annunciatie met de er tusschen liggende paneelen: de nis met het waschbekken en het stadsgezicht.

voor het eerst naast de tot nu toe buiten het tafereel gelegen lichtbron het aan de voorstelling eigen licht opgemerkt [1]). Daarmede is de weg gebaand tot de eigenlijke studie van het licht. De uitkomsten dier studie verschijnen wel is waar nog langen tijd uitsluitend in de veraf liggende gedeelten, in achtergronden en wijkende plans. Men durft slechts in het schijnbaar bijzakelijke de schuchtere voorbereiding aan. De voorgrond wordt geheel als een reliëf van buiten het tafereel belicht gedacht [2]).

Zelfs in de landschappen van Dirk Bouts en den meester van de Parel van Brabant staat de voorgrond als de hoofdzaak van het tafereel nog onder een afzonderlijke verlichting [3]). Eerst veel latere meesters als Geertgen tot St. Jans [4]), Gerard David [5]) en Hieronymus Bosch [6]) komen hier tot een harmonische oplossing.

Eenigszins anders staat het met de verlichting van het intérieur. In den grond gelijk, is men er hier veel vroeger in geslaagd althans den schijn van eenheid te bereiken. Weer is het Jan van Eyck, die den weg daartoe wijst. Door zijn fijn gevoel voor toon geleid, koos hij in de meeste zijner intérieurs de invalsrichting van het hoofdlicht in overeenstemming met de aan het tafereel eigen verlichting en als 't ware daardoor verklaard [7]).

---

1) Men zie de slagschaduwen van daken en schoorsteenen.

2) Vgl. bijv. de Rollin-Madonna, de Rothschild-Madonna; de drie Maria's bij Sir Fr. Cook; het Maria-altaar, het Johannes-altaar, de vleugels van het Münchensche altaar van Rogier, den linkervleugel van het Middelburgsche altaar, de Madonna in de Verz. Wilczeck, het Sacraments-altaar in Antwerpen, de Madonna van den meester van Flémalle in de Verz. van wijlen G. Salting, het Werl-altaar, de Geboorte van Christus, de Annunciatie en de Madonna met Heiligen van P. Cristus, enz. enz.

3) Vgl. bijv. Elias in de Woestijn, de Verzameling van het manna, het Münchensche Driekoningen-triptychon.

4) Vgl. de Weensche luiken.

5) Oordeel van Cambyses, Bestraffing van Sisamnes, den Hieronymus in Frankfort en in Londen, de Graflegging aldaar, e. a.

6) Vgl. den Hl. Hieronymus in Weenen, de Aanbidding der Koningen in het Prado, enz.

7) Vgl. de Lucca-Madonna, de Pala-Madonna, de Kerk-Madonna en het Arnolfini-portret. Hetzelfde verschijnsel vindt men ook op den linkervleugel van het Werl-altaar van den meester van Flémalle (1438), doch schijnt men hier meer aan een toeval dan aan een

Op deze wijze werd een eenheid voorbereid, die in het middelstuk van het Maria-altaartje in Dresden ten slotte de grens der volmaaktheid nadert.

Een andere oorzaak voor het gemis aan lichtconcentratie, dat aan de meeste 15e eeuwsche schilderijen eigen is, ligt in de voorliefde van de toenmalige meesters voor het verstrooide licht. Gewoonlijk is, ondanks den helder blauwen hemel, de verlichting neutraal [1]).

Daarmee hangt natuurlijk weer ten nauwste samen de betrekkelijke schaarschte aan natuurlijke lichteffecten [2]). Toch zijn de 15e eeuwsche meesters daarvoor niet onverschillig geweest. Reeds Jan van Eyck toonde op de Annunciatie van het Gentsche altaar, hoe nauwkeurig hij de werking van het felle zonlicht had bestudeerd en zijn intérieurs zijn daar om te bewijzen, hoe hij door de prachtig gegeven tegenstelling van het klare licht buiten en het gedempte, schemerachtige licht binnenshuis zelfs een zekere stemming wist op te wekken. Vooral de Kerkmadonna en het intérieur van Arnolfini, waar alles ondergeschikt is gemaakt aan de bindende kracht van de atmosfeer, zijn voor dien tijd meesterstukken. Hoezeer het vraagstuk van de verlichting Jan van Eyck heeft geboeid, blijkt ook uit zijn voorliefde voor

---

bewuste keuze te moeten denken. Op den anderen vleugel en in de overige intérieurs vindt men ten minste weer de dubbele verlichting. Ook in later tijd heeft de verlichting van Jan van Eyck navolging gevonden; men zie het Avondmaal van Dirk Bouts in Leuven en een aan P. Cristus toegeschreven, maar geheel in den geest van den meester van Flémalle geschilderde Madonna in een Gotisch vertrek in de Pinakotheek te Turijn. Vgl. p. 122a².

1) Alleen personen en voorwerpen op den voorgrond werpen nog wel eens slagschaduwen. Vgl. het Gentsche altaar, de Rollin-Madonna, de Stigmatisatie van den Hl. Franciscus, de Kruisiging in Berlijn (no. 525 F), het Maria-altaar, het Johannes-altaar, het Driekoningen-altaar, het Middelburgsche altaar, alle van Rogier, de Kruisiging in Weenen, de Madonna in de Verz. Wilczeck, de Visitatie in Lütschena, de Madonna van den meester van Flémalle in de Verz. van wijlen G. Salting, de Kruisafneming in Liverpool, den Godsnood in Brussel, het Erasmus-altaar, het Godsoordeel in Brussel, de Kruisiging van Adolf Thiem, de werken van Memling passim, enz. enz.

2) Immers deze worden veroorzaakt hetzij door het helle, ongebroken zonlicht, hetzij door andere geprononceerde lichtbronnen (opgaande en ondergaande zon, de maan en dgl.), hetzij door het contrast van binnen en buiten.

kunststukjes als de speling van het licht op de met edelsteenen bezette kroon van de Maagd en op allerlei metalen en glazen voorwerpen, maar vooral uit de weergave van weerkaatsingen. Men denke aan de reflexen van de harnassen der Christelijke ridders op het Gentsche altaar en aan het spiegelbeeld op het Arnolfini-schilderij. En Jan van Eyck is niet de eenige gebleven, die zich aan de weergave van lichteffecten heeft gewaagd. Op alle genoemde punten heeft hij navolging gevonden [1]). Zeer verwant aan zijn werken zijn bijv. de verlichtingsstudies van den meester van Flémalle. Ook hier de voorliefde voor kunststukjes en voor de tegenstelling van binnen- en buitenlicht. Over 't geheel echter is de meester van Flémalle niet tegen Jan van Eyck opgewassen. Wel gaat hij in de waarneming van sommige détails nog verder dan deze — men zie bijv. het onderscheid in lichtsterkte der verschillende slagschaduwen, beantwoordend aan de intensiteit van de verschillende bronnen [2]), het gebruik van het licht als factor in de behandeling van de ruimte [3]) en de invoering van het kunstlicht [4]) — maar door het gebrek aan eenheid van lichtinval en de — in zijn vroegere schilderijen althans — nog niet zoo fijn afgewogen werking der alomvattende atmosfeer missen zijn werken toch die harmonie, die de hoofdbekoring en de grootheid

---

1) Vooral het weergeven van reflexen wordt een bijna vast motief in de 15e eeuw. Vgl. bijv. de spiegelbeelden op het Werl-altaar, op de „Legende van den Hl. Eligius” van P. Cristus in de Verz. Oppenheim in Keulen, op het Nieuwenhove-diptychon, op een anoniem schilderijtje in het Stedelijk Museum te Leipzig, bekend onder den naam van „Liebeszauber” en dgl.

2) Mérode-altaar, Werl-altaar.

3) Vgl. de wisseling van lichte en donkere zones in de vleugels van het Mérode-altaar en in den Barbara-vleugel van het Werl-altaar. Ook Rogier van der Weyden heeft dit middel toegepast op zijn Johannes-altaar en in den rechtervleugel van het Driekoningen-altaar in München. Doch de eerste, die er werkelijk een treffend effect mee weet te verkrijgen, is Gerard David (Kruisiging in Berlijn, Doop van Christus). Vgl. ook Von Schubert—Soldern, p. 96.

4) Vgl. de Madonna in de Verz. van wijlen G. Salting, den Barbara-vleugel van het Werl-altaar.

van de schilderijen van Jan van Eyck uitmaakt. Alleen de linkervleugel van het Werl-altaar kan er geheel mede op één lijn gesteld worden.

Merkwaardig is, wat de lichtbehandeling aangaat, de aan den meester van Flémalle toegeschreven Geboorte van Christus in Dijon (z. boven p. 79). Voortbouwend op wat Jan van Eyck op de Annunciatie van het Gentsche altaar was begonnen, tracht de meester van het schilderij in Dijon de werking van het ongebroken zonlicht ook in de vrije natuur weer te geven. Maar daar zijn waarnemingen in dit opzicht zich bepalen tot een gedeelte van het middelplan (den kronkelenden weg en wat daar onmiddellijk aan grenst), terwijl in de rest van het landschap het licht verstrooid is en bovendien de voorgrond zeer scherp onder een aparte verlichting staat, is het hem niet gelukt een bevredigende uitkomst te verkrijgen. Hetzelfde kan men zeggen van de overige meesters, die zich met dit probleem hebben beziggehouden. Overal is men bij het détail blijven staan, nergens heeft men de volle consequentie getrokken [1]).

Zeker ook op den meester van Flémalle teruggaande is een ten onrechte aan P. Cristus toegeschreven Madonna met kind in de Pinakotheek te Turijn [2]). De opeenstapeling van huisraad, de speling van het licht op de talrijke metalen voorwerpen [3]), het haardvuur in de schouw, het stadsgezicht uit het venster, — dit alles brengt ons levendig den meester van Flémalle en soms ook Jan van Eyck in de herinnering. Alleen is op het schilderijtje in Turijn alles grover, minder verzorgd: Niettegenstaande het vertrek hel is verlicht, werpen personen en voorwerpen na-

---

1) Vgl. bijv. de Geboorte van P. Cristus in Berlijn, Elias in de Woestijn van Bouts en een Aanbidding der Koningen in Berlijn (no. 527). In deze Aanbidding, die vroeger aan Gerard van der Meire werd toegeschreven en die zich zeer nauw aan het schilderij in Dijon aansluit, is de waarheid in zooverre meer benaderd, als hier voorgrond en landschap door dezelfde bron zijn verlicht.

2) Het Huis oud en nieuw. 4e Jaarg. 1906, p. 40. Plaat IX.

3) Zelfs is het bekken boven de deur in een rekje gezet om er nog het licht van een kaars in te kunnen doen weerkaatsen.

genoeg geen slagschaduwen. Ook de tegenstelling tusschen het gedekte kamerlicht en het vrije natuurlicht is slechts zwak weergegeven. Trouwens daarin bereikt geen der 15e eeuwsche meesters meer de hoogte van Jan van Eyck en den meester van Flémalle. Rogier maakt gewoonlijk volstrekt geen onderscheid tusschen het licht binnenshuis en buiten [1]) en waar hij het doet, zijn de resultaten zwak [2]). Ook bij Memling is het lichtverschil slechts oppervlakkig aangeduid en waar hij er nog in slaagt eenig effect te bereiken, wordt dit meestal onmiddellijk weer verbroken door de afzonderlijke, scherpe verlichting van personen en voorgrond [3]). Dit is ook het geval met de schilderijen van P. Cristus, die overigens veel juister van verlichting zijn dan Memling's werken [4]). Zelfs Dirk Bouts kan zich hier niet met Jan van Eyck en den meester van Flémalle meten [5]). In andere opzichten echter is hij een waardig navolger van hen. Men zie bijv. de speling van het licht op het tafelgerei, het waschbekken en de koperen kroon, men zie ook, hoe fijn de scherpere werking van het licht naar de bron toe is weergegeven [6]). En op één punt heeft hij hen overtroffen. Voor het eerst zijn op het Avondmaal in Leuven de personen, zoowel wat verlichting als afmetingen betreft, met hun omgeving in overeenstemming gebracht [7]). Ook

---

1) Het sterkst ziet men dit op het Maria-altaar in Berlijn.

2) Vgl. het Johannes-altaar in Berlijn, de vleugels van het Driekoningen-altaar in München.

3) Vgl. bijv. de Madonna van het Nieuwenhove-diptychon, de binnenvleugels van het Floreins-altaar, de Annunciatie, de Geboorte van Christus en de Aanbidding der Koningen van de zg. „Zeven Vreugden van Maria'' in München. Hoe weinig ernstig Memling het met de verlichting neemt, blijkt wel uit bijzonderheden als de door lampen verlichte zaal van het Avondmaal, waarin tevens het volle daglicht schijnt, uit Gethsemané, dat op dezelfde wijze door fakkels is verlicht (Passie in Turijn) en dgl.

4) Vgl. de Annunciatie in Berlijn, de Madonna met Heiligen in Frankfort.

5) Vgl. het Avondmaal in Leuven, het Pascha in Berlijn.

6) Vgl. de scherpe lichtflitsen op de gezichten van de discipelen bij het venster tegenover de meer neutrale verlichting van de verder naar binnen zittenden; het verschil in lichtsterkte van de slagschaduwen van de banken en van de talrijke voorwerpen op tafel.

7) Rogier had dit alleen op den achtergrond bereikt. In het landschap gelukte het Dirk Bouts nog niet. Eerst veel latere meesters als Hieronymus Bosch (Hl. Hieronymus in Weenen,

in het landschap laat hij de beide meesters en hun volgelingen achter zich. Men zie Elias in de Woestijn en de Verzameling van het manna. Niet alleen, dat hier de aan de voorstelling eigen verlichting meer tot haar recht komt [1]) en de lichteffecten zuiverder zijn weergegeven [2]), Dirk Bouts heeft zich hier bovendien gewaagd aan een in de groote schilderkunst [3]) geheel nieuw of althans nog zeer jong probleem [4]): de weergave van de verschillende tijden van den dag. Op de Verzameling van het manna, meer nog dan op de voorstelling van Elias in de Woestijn, is de morgenschemering op buitengewoon gevoelige wijze kenbaar gemaakt. De zon, die links achter de rotsen rijst, heeft nog alleen den achtergrond verlicht; middelplan en gedeeltelijk ook voorgrond [5]) liggen in het halfduister; slechts

---

Aanbidding in het Prado, de Verzoeking van den Hl. Antonius in Lissabon) en de meester van het vleugelaltaar met de Gevangenneming van Christus in Dresden (no. 352 A) brachten ook hier de oplossing, daarin gedeeltelijk voorbereid door Memling (Zeven Vreugden van Maria in München) en den meester van de Parel van Brabant.

1) Slechts de uiterste voorgrond ontvangt het licht nog van een buiten het tafereel gelegen lichtbron.

2) Er staat bijv. niet een gedeelte van het landschap in verstrooid, een ander gedeelte in ongebroken licht, zooals op de Geboorte in Dijon en de Aanbidding in Berlijn. De van het licht afgewende zijde der rotsen is werkelijk donkerder gehouden dan de naar het licht toegekeerde en dgl.

3) In de miniaturen vindt men er reeds vroeger voorbeelden van. Men vgl. bijv. de Gevangenneming van Christus en de Kruisiging in de Très riches Heures (Pl. 50 en 55); den prachtigen zonsondergang op de voorstelling van den aartsengel Michael, die de duivelen verslaat, in een Hs. van 1438 (Hs. 12. 8'. Mus. Meerman Westhreenen, Den Haag, fol. 56 v^0, z. Plaat X^2. Vgl. Vogelsang: Holl. Min. p. 69 ss.). Mogelijkerwijze echter hebben we hier met een latere overschildering te doen. Prof. Vogelsang maakte mij er opmerkzaam op, dat het spiraalversierinkje, midden in elke zijde van de lijst aangebracht, aan den bovenkant ontbrak. Bij nader onderzoek scheen me een gedeelte boven het hoofd van den engel, ongeveer van de opgeheven linkerhand tot de binnenzijde van den rechtervleugel, dikker opgelegd dan de overige verflaag. Een beslissende uitspraak zou ik echter niet durven doen. Over de verlichting van Pl. XV van de Heures de Turin, z. p. 43.

4) Is de Pietà in Brussel werkelijk van Rogier (z. Friedländer: Rep. XXVI', p. 70, Hulin: Cat. crit. no. 25, Voll: t. a. p. p. 80), dan hebben we daarin een der vroegste zonsondergangen.

5) Gedeeltelijk is de voorgrond nog door een buiten de voorstelling gelegen bron verlicht.

een enkele lichtstraal breekt door de opening tusschen de rotsen en werpt een hellen schijn op de daar geknielde figuren. Overigens overheerscht de schemer; de boomen teekenen zich bijna zwart tegen de lichte lucht op den achtergrond af en grauwe schaduw ligt nog over den bodem. Wat dit schilderij echter tot een der meesterstukken der 15e eeuw maakt, is de weergave van de atmosferische verschijnselen, waarin Bouts Jan van Eyck en den meester van Flémalle nog te boven gaat [1]). Terwijl de personen en voorwerpen op den voorgrond scherp tegen de lucht staan, worden zij naar den achtergrond toe hoe langer hoe vager tot zij ten slotte volkomen in de atmosfeer zijn opgenomen.

Eenmaal in de kunst ingevoerd, heeft de weergave van de lichteffecten, door de verschillende tijden van den dag veroorzaakt, blijkbaar een groote aantrekkingskracht voor de schilders gehad. Men vindt althans verscheiden lichtstudies in die richting. Reeds spoedig na de werken van Dirk Bouts zal de zonsondergang van den meester van de Parel van Brabant zijn ontstaan [2]). Deze sluit zich in de weergave van verlichting en atmosfeer zeer dicht bij de stukken van Bouts aan, doch is over 't geheel losser, luchtiger, ook meer gemaniëreerd behandeld [3]). Op den Godsnood van Hugo van der Goes in Weenen heeft men waarschijnlijk met een avond, dadelijk na zonsondergang, te doen. Dit schilderij laat echter geen gevolgtrekkingen toe, daar de hemel niet intact is [4]).

Morgen-, middag- en avondverlichting stonden nu op het programma der kunstenaars. Het zou niet lang meer duren, of

---

1) En slechts door weinigen wordt hij daarin geëvenaard. Eerst meesters als Geertgen tot St. Jans, Gerard David en Hieronymus Bosch slagen er — mede door de eenheid van lichtinval — in hem te overtreffen.

2) Zie Pl. VIII[3].

3) Merkwaardig is de poging, hier gedaan, om ook in het landschap de personen op den voorgrond meer in overeenstemming te brengen met hun omgeving.

4) Z. p. 76a[4]. Om dezelfde reden moet ik „De drie Maria's aan het graf" van Sir Fr. Cook buiten bespreking laten, vgl. Friedländer, Meisterwerke en Rep. XXVI, p. 68; Von Tschudi, Rep. XVI, p. 101.

men zou zich ook aan nachteffecten wagen. Een poging daartoe vindt men in het landschap op den achtergrond van de nog aan Bouts toegeschreven [1]) Gevangenneming van Christus in de Pinakotheek te München. Het is volle maan. In zachten glans, half wegnevelend in de vochtige atmosfeer, liggen stad en landschap vredig onder den lichtbewolkten hemel. Links tusschen de heuvels, den overgang vormend tusschen voorplan en achtergrond, zijn nog flauw, slechts door een enkel schamplicht (van den voorgrond uit) verhelderd, twee der discipelen zichtbaar. Zij hebben hun overhaaste vlucht een oogenblik gestaakt en kijken vol ontzetting om naar de plaats des onheils. Deze alleen staat nog altijd, als het tooneel der handeling, onder een afzonderlijke, scherpere verlichting. Wel is getracht dit door de hooggehouden fakkel van een der zich om Christus verdringende mannen te motiveeren, maar de werking daarvan is te oppervlakkig om ook maar eenigszins den schijn van waarheid te wekken. Zoo komt het, dat, ondanks prachtige détails [2]), de eenheid is verbroken, geen harmonie is bereikt. Veel beter is in dit opzicht de Gevangenneming in Dresden van ± 1500 [3]), een der eerste werkelijke nachtstukken. Binnen een soort ruïne ligt, hel door de maan beschenen, Christus geknield, de handen kruiselings over de borst gevouwen, de oogen gericht op den juist van den hemel tot hem neerdalenden engel [4]). Links achter hem, nog even verlicht, twee slapende discipelen. Buiten de ruïne, dáár, waar de eigenlijke handeling voorvalt, is alles plotseling in duisternis gehuld. Slechts door de kunstmatige verlichting van een lantaren en een aantal fakkels is de stoet,

---

1) Voll: t. a. p. p. 163 ss. denkt aan Albert Ouwater.

2) Vgl. bijv. nog de werking van maan- en fakkellicht op de personen voor het paleis van den hoogepriester of van Pilatus, rechts.

3) Middelstuk van een triptychon, waarvan de vleugels engelen met de martelwerktuigen te zien geven (no. 352 A). Meester onbekend.

4) Evenals op het vorige schilderij zijn hier nog verschillende episoden uit de lijdensgeschiedenis op één tafereel vereenigd.

die gekomen is om zich van Jezus meester te maken, zichtbaar. Prachtig is het onderscheid in lichtsterkte op de verschillende gezichten, geheel in overeenstemming met de kracht der verschillende lichtbronnen, waardoor zij worden beschenen. Ook de reflexen op helmen, harnassen en wapens zijn nauwkeurig weergegeven. Doch de te onverwachte overgang van de natuurlijke tot de kunstmatige verlichting is oorzaak, dat ook aan dit schilderij, niettegenstaande het buitengewone hoedanigheden bezit, de stemming ontbreekt. Hetzelfde kan men zeggen van een nachtstuk, dat zich in de Verz. Von Kaufmann bevindt en dat waarschijnlijk uit denzelfden tijd ongeveer dateert: de Aanbidding van het Christuskind van Geertgen tot St. Jans. Ook dit schilderijtje munt uit door tal van natuurgetrouwe bijzonderheden en een buitengewoon zuivere weergave van de atmosferische verschijnselen [1]), doch door de verlichting uit twee verschillende, nagenoeg even scherpe lichtbronnen, hoe meesterlijk ook met elkaar in verband gebracht, is het ook Geertgen niet mogen gelukken tot eenheid, tot harmonie te komen. En de 15e eeuw heeft daartoe den weg niet meer gevonden [2]).

Nog een enkel woord over de weergave van de luchtperspectief. Bij Jan van Eyck bepaalt deze zich nog slechts tot den uitersten achtergrond; overigens houdt men zich nog langen tijd aan de reeds in de Très riches Heures toegepaste geleding van het landschap in drie kleurzones met bruin, groen en blauw als hoofdkleuren. Een zuivere verbinding tusschen deze kleuren kent men echter niet. Het schijnt, dat eer een streven naar verduidelijking door kleuronderscheiding dan wel de behoefte aan de natuurgetrouwe weergave van de door de atmosfeer

1) Hierdoor onderscheiden zich ook de Weensche luiken en Johannes de Dooper in Berlijn. Vgl. ook p. 125a'.

2) De nacht- en hellelandschappen van Hieronymus Bosch kunnen, zoo ze nog tot de 15e eeuw mochten behooren, hier niet ter sprake komen, daar ze phantastisch bedoeld zijn. In natuurgetrouwe détails echter behooren zij tot het beste, wat de oudnederlandsche kunst heeft gegeven.

vereischte schakeeringen de kleurenkeuze heeft bepaald [1]). Eerst tegen het einde der eeuw komt daarin verandering en dàn verdwijnt ook door het uiterst fijne, geleidelijke lichter worden der tinten naar den achtergrond toe langzamerhand de nevenschikking van de kleuren voor de nuance, het verschil van toon [2]).

In nauw verband met het stijgend gevoel voor clair-obscur en voor nuance staat de in het laatst der 15e eeuw ontstane voorkeur voor sterke, niet complementaire tegenstellingen in de kleurenreeks. Een paar prachtige voorbeelden daarvan vindt men in den negerkop op de „Legende van de reliquieën van Johannes den Dooper" van Geertgen tot St. Jans en in de figuur van den Moorenkoning op de Aanbidding van Hieronymus Bosch in het Prado.

We eindigen. Veel belangrijke lichtkwesties zijn onaangeroerd gebleven [3]), doch een studie als deze moest zich tot het hoogstnoodige beperken. Het is ons voldoende aangetoond te hebben, dat de oudnederlandsche kunstenaars ook bij de weergave van het licht — zooals bij al het andere — tot een oplossing niet zijn gekomen. Door de schoonheid van al het nieuwe, waarvoor hun juist de oogen opengegaan waren, bekoord en verblind tevens, hebben zij zich zonder bedenken door de macht hunner aandoeningen laten meesleepen. Alles leek hun belangwekkend, alles hebben zij aangegrepen, maar deels door hun gebrek aan inzicht, deels ook door technische onbekwaamheid, zijn zij niet

---

1) Men zie vooral sommige werken van P. Cristus, Dirk Bouts en Memling als bijv. de Annunciatie en de Geboorte van Christus in Berlijn, Elias in de Woestijn en de Verzameling van het manna, het Floreins-altaar in Brugge e. a.

2) Vgl. Johannes den Dooper en den Hl. Franciscus in de Verz. Von Kaufmann te Berlijn van G. David en de Aanbidding van Hieronymus Bosch in het Prado te Madrid (Von Schubert-Soldern p. 103).

3) O. a. alle gevallen, waar het licht is gebruikt voor zuiver geestelijke (symbolische e. a.), stilistische en decoratieve doeleinden. Ik heb mij bepaald tot de eenvoudige *weergave* van het licht.

in staat geweest dat alles ook samen te grijpen, te begrijpen. Overal blijven zij daardoor staan bij afzonderlijke, min of meer juiste waarnemingen, die zich aan bepaalde dingen verbinden, terwijl het voor een dieper opvatting van de zichtbare natuur noodzakelijke samenwerken aller factoren ontbreekt. Zoo komt het nergens tot stemming, zoo verheft zich nergens het realisme tot naturalistisch idealisme.

AANHANGSEL.

HET VISUEELE NATUURGEVOEL IN DE LETTERKUNDE.

Uit het voorwoord heeft men kunnen zien, welk een verschil er tusschen de middelnederlandsche dichters en beeldende kunstenaars bestond in de wijze, waarop zij de natuur bekeken. Wil men daarvan een sprekend voorbeeld, dan behoef ik slechts te wijzen op hun beschouwing van de bloem. Als we de plaatsen in de letterkunde, waar bloemen genoemd worden, vergelijken met de bloemenpracht op de schilderijen, dan is de armoede der dichters wel treffend. Gewoonlijk spreken zij slechts zuiver algemeen van „bloemen" [1]), doch ook, waar deze nader worden aangeduid, zijn het maar enkele soorten, die men noemt, meestal roos, lelie, akelei, viooltje en madeliefje [2]). Daarbij moet men dan tevens wel bedenken, dat juist deze karakteristiek Gotische bloemen met de minder genoemde goudsbloem en korenbloem

1) Bijv. Hendrik van Veldeke: Minnesangs Frühling p. 58: 27, 62: 26, 65: 31, 67: 10; Walewein: 3494; Hadewych: Gedichten III: 2, VII: 3, XI: 2, XV: 4, enz.; Hist. van Troyen: 14717; Roman van Limborch III: 3, XI: 68; Cassamus: 1180, 1301; Beatrijs: 334; Hildegaersberch XXIII: 2, enz.

2) Slechts een paar malen vond ik iets anders, zoo bijv. H. v. Veldeke: MSF. p. 58: 30 klaver; Rom. van Limb. X: 50 brem; Hadewych: Proza p. 68 en Hildegaersberch XLI: 21 distels (netels); Gedicht op den Kalendier (Mnl. Ged. en Fragm., uitg. Nap. de Pauw, I afl. 3 p. 581) en Oudvl. Lied. en Ged. p. 31 en 526 bramen; Ruysbroeck: Dat Boec van den gheesteleken Tabernacule I, 68: 11 aplompe.

samen den krans der zeven mystieke bloemen vormen [1]), waardoor we vanzelf weer tot de opmerking komen, dat wáár de bloemen genoemd worden, dit bijna altijd is als religieus of liefdesymbool. Haast nergens een spoor van een zich verdiepen in het wezen der plant, zooals bij de schilders; men scheen geen oog te hebben voor haar natuurlijke schoonheid, voor den vorm en den groei, voor de teekening van blad en bloem. Gewoonlijk wordt met het epitheton „schoon, edel, zoet'' alles afgedaan [2]). Een enkele maal is de kleur aangeduid, maar ook hier meestal in zeer algemeene termen: rood van de roos, wit van de lelie, blauw van de korenbloem, enz. Slechts weinige gevallen zijn mij bekend, waarin er werkelijk sprake kan zijn van aesthetisch genot. In de Leeringhe der Zalichede van Jan Praet wordt de volgende beschrijving gegeven van de roos, een der zinnebeelden van Maria's deugden:

1 Jeghen de zonne verscoont soe hare
van ghedane eñ van coluren
blakende root oft greyne [3]) ware
so dinct si gloyen van naturen.

Blijkbaar is 's dichters oog hier getroffen geweest door de gloedroode kleur der bloem. Ook in een lied, dat misschien nog uit de 15e eeuw dateert [4]), is het de kleur, die den dichter heeft bekoord. Een jong meisje wacht onder de linde op haar minnaar:

Met kwam daer een heer aan gaan,
die zey: „Kind, wat hoeft gy hier alleen te staan,
of teld gy de groene boomen
en al de geele goude roozen?''

---

1) Bijv. in: De VII Bloemen, in: Van den Bogaert, die ene Clare maecte (Mnl. Ged. en Fragm., uitg. Nap. de Pauw, I).

2) Vgl. bijv. Lancelot III 25665, Walewein 3046 en 5114; De VII Bloemen 1, 9; Van den Bogaert die ene Clare maecte 26, 49; Van onser Vrouwe 90 (De Pauw, t. a. p. I p. 74); Hadewych, Gedichten II, 92; Beatrijs 334; Leeringhe der Zalichede 318; Niederl. geistliche Lieder n⁰ 27 str. 4, n⁰ 38 str. 12, n⁰ 104 str. 4, enz.

3) Scharlakenrood, fr. kermès.

4) Vgl. Florimond van Duyse: Het oude Nederlandsche Lied I p. 185 ss. en Kalff, t. a. p. p. 198.

De eerste en een der weinigen die, voor zoover ik weet, oog heeft gehad voor kleuren*combinatie* [1]), is Hein van Aken geweest. Rose 50 ss. bezingt hij de aarde bij het aanbreken van de lente:

Si maect van meneger manieren
Cleder meer dan c paer
Van cruden, van blomen, dats waer,
Roede, gelu, wit ende groene;
Si siert hare in allen doene [2]).

Hierin werd hij gevolgd door Dirc Potter. Deze vertelt in Der Minnen Loep bij het verhaal van de trouwe liefde van Pyramus en Thisbe van een afspraak tusschen de twee gelieven om te komen

Tot eene fonteyne, die daer stont
In enen bossche van bloemen bont.

Het Latijn heeft hier, zooals men weet, een bloeienden moerbeiboom, overdekt met sneeuwwitte bloesems (Ovidius, Metam. IV 89/90).

Niet alleen bij de beschrijving van de bloem, maar over 't algemeen uitte zich het zinsgenot van den middeleeuwschen dichter vooral in zijn gevoel voor de schoonheid van kleur en licht. Reeds Hadewych, een der meest natuurgevoelige dichteressen uit de Middeleeuwen, bewijst, hoe ontvankelijk zij daarvoor is geweest. Proza p. 120 vertelt zij van een droomgezicht:

Doe leidde hi [een engel] mi voerdane daer 1. boem stont die herde neder was ende hadde scone fiere bladere, onderminct met alrehande varuwen die ghenoechlec waren ane te siene.

En p. 121: Ende doe leide hi mi voert daer 1. overscone boem stont die hadde drierehande telghere ... ende alle die bladere waren van sat groendere varuwen ende scarp ende lanc.

---

1) Vgl. ook C. G. N. de Vooys: Middeleeuwse schilderingen van het Aardse Paradijs, Tijdschr. voor Ned. Taal- en Letterk. XXV, p. 113 (fol. 213v, 214, 215), 114 (fol. 215, 216), 118 (fol. 235a, b), 119 (fol. 236a, b, d) enz. Oorspronkelijk zijn deze plaatsen waarschijnlijk niet, z. aldaar p. 100 ss.

2) Wel is waar heeft het Fransch hier:

. . . .

Rose 63: D'erbes, de flors indes et perses
Et de maintes colors diverses.

Hier is dus behalve de kleur ook de schoonheid van den vorm opgemerkt. En in de Gedichten toont zij oog te hebben voor de glanzige frischheid van de velden en wegen in het voorjaar:

XVI: 1 Alse hem de tijt vernuwen sal
Nochtan es berch ende dal
Wel donker ende ontsiene overal
Doch geet de hasel bloyen, enz.

Een waardig navolger vindt zij in Ruysbroeck, den grooten mysticus der 14e eeuw. In „Dat Boec van den gheesteleken Tabernacule" VI 152: 11 wordt met een enkel woord de verhelderende kracht van de zon beschreven:

„want de sonne, met haren schine, vervult de locht met eenvoldigher claerheit, ende si verclaert alle ghedaenten ende toent ondersceet van allen verwen."

Ook het spel van kleur en licht is hem niet ontgaan. Daarin ligt voor hem de groote aantrekkingskracht van sommige edelgesteenten:

ibid. I 206, 20: Ende in dien wederblicke der sonnen onthoecht die thopaes in claerheiden allen ghesteinte, enz.

ibid. I 221, 1: Die ametist heeft purpur varuwe, gheminghet met violeite, ende ute heme scinen gracileke blickende vlammen alse roede rosen [1]).

Een zeer scherp opmerker toont zich de maker van een Gedicht op den Kalendier [2]). Het is Mei:

4. Tcoren wert nu zeere lanc
Ende daertoe met schonen haren.
. . . .
11. De winter es nu vergaen,
Dat raepsaet siet men schone staen
Bloyen oft guldin ware.

In Wedemaent (Juni) dwaalt zijn oog langs de vruchtboomen, en:

---

1) Zie ook ibid. I 223, 24 en 228, 6.
2) Mnl. Ged. en Fragm., uitg. Nap. de Pauw, I Afl. 3, 581.

16. Nu werden de crieken roet,
Die jeghen de sonne staen al bloet, enz.

Het merkwaardigst echter is hij in zijn gevoel voor den herfst:

Septembre 23: Die boemen, die wel stonden gheladen
Werden naect, ende hare bladen
Beghinnen te hanghen nederwaert
Van den winter, dits haer aert.
Scoene ende bruun staen de haghen, enz.

In de beeldende kunst vindt men een weergave en een waardeering van herfstverschijnselen eerst in het 3e kwart der 15e eeuw, zooals we gezien hebben. Uit welken tijd ons gedicht dateert, durf ik niet met zekerheid zeggen, doch het is een eigenaardig feit, dat in de literatuur, wáár er sprake is van visueel natuurgevoel, dit gewoonlijk veel vroeger is ontwikkeld dan in de beeldende kunst [1]). Zoo vindt men reeds in den Spieghel Historiael van Lodewijk van Velthem een gevoel voor het oude en romantische [2]), dat men in de beeldende kunst nog lang tevergeefs zal zoeken. De koning van Engeland en zijn gevolg jagen een zeldzamen vogel na:

Boek III C.27: 45 ss. Tot op enen berch gereet /
Daer menich scone boem steet
Van ouden tiden gewassen lanc.
Eene starke / dicke eyken banc
Stont daer onder die bome slecht /
Daer dat mos ginc over recht
Voets dicke ofte meer.

Dit plekje met de hooge oude boomen [3]) en de rustieke, met mos begroeide bank is gezien.

---

1) Zie ook beneden.

2) Iets romantisch is ook in de beschrijving van de eenzaam gelegen bron Kriekepit bij Hulsterlo. Reinaert I 2575—2611.

3) Zie ook III, 29: 5. Ook de dichter van Beatrijs schijnt wat voor de schoonheid van de boomstammen gevoeld te hebben. Beatrijs en haar minnaar komen 's morgens vroeg aan een bosch: 338. Daer stonden vele rechte bome,
Die ghelovert waren rike.

En cap. 31 : 6 vermeldt hij, dat de koning komt bij een oude vesting met

Ene diepe gracht / die was versant.

Naast de kleur [1]) is het vooral het licht, dat de middeleeuwsche dichters heeft geboeid. Ook hier staat Hadewych vooraan:

Ged. XVI, 37: Want ic sach ene lichte wolke opgaen
Over alle swerke scone ghedaen, enz.

Het is een der eerste voorbeelden van de waarneming van hemelverschijnselen. Gewoonlijk is de lucht „claer ende scone" of iets dergelijks [2]). Slechts zelden vindt men een eenigszins nadere beschrijving [3]). Zeer merkwaardig zijn daarom ook de volgende verzen van Maerlant in den Wapene Martijn:

I, 79: Nu merc bi der sonnen lecht
Dat al der werelt oghen berecht [4])
Bi sire edelre naturen:
Alse dat swerc daer jeghen vecht
Entie nevel met sire drecht [5]),
Sone can soe tier uren
Niet ghetoghen haer scoonheit echt, enz. [6])

Iets dergelijks vindt men ruim twee eeuwen later in de landschapbeschrijving, door De Vooys vermeld Mnl. Leg. p. 280/281. Een 27 jarige non, Jacomijne Costers, krijgt, door de pest aan-

---

1) Vgl. ook nog Ferguut vs. 3890 en Historie van Troyen 16533, 17371/2, 25556, waar het Fransch niets heeft. Blauw, groen, geel en rood schijnen de geliefkoosde kleuren te zijn geweest.

2) Vgl. Lancelot III 14667, 21675, 22662; Walewein 288, 1348, 2861, 3748, 8522; Roman van Limborch I 708, IV 1717, 2157, enz.

3) Vgl. Jammerliche Clage: Dietsche Warande IX 6—25 (Der sonne dorch die wolken brach), Antw. Liedb. (H. B. XI) n⁰ 19, str. 5 (Si sach so verre noortuwaert inne Den dach door die wolcken op dringhen). Dit lied is reeds uit de 16e eeuw, doch men vindt het ook in het 15e eeuwsche lied ibid. n⁰ 82, str. 2. In hoeverre deze uitingen oorspronkelijk zijn, durf ik niet beslissen. In het oudsaksisch (bijv. Heliand uitg. Rückert 4291) en middelhoogduitsch (bijv. Walther von der Vogelweide, uitg. Franz Pfeiffer n⁰ 3 : 4) wordt hetzelfde beeld gebruikt.

4) Den weg wijst, terecht helpt.

5) Drift, jacht, vaart.

6) Zie ook Verk. Mart. 82.

getast, een visioen (1489), waarin zij haar ziel weggevoerd ziet tot het Oordeel des Heeren.

„De plaetse daert was, docht haer te wesen een groote wonderlycke stede en de wolcken, die inder locht waren, die dreven boven maten seer en het wert soo (duyster) alofter een groot onweder opgestaen soude hebben. En int midden van dit velt soo openbaerden een belt van een crucifix van wonderlycker gedaenten en formen, enz.

Naast Hadewych zijn het vooral Ruysbroeck en Willem van Hildegaersberch geweest, die getoond hebben een fijn oog te bezitten voor de eigenaardigheden en de schoonheden der natuur.

Ruysbroeck bijv. heeft blijkbaar het verschijnsel van de slagschaduw opgemerkt en bestudeerd:

t. a. p. I 55, 18: Die scadue es ene figure ende ene gelikenesse iegewelcs dincs, daer si na gesaect wert, alse dat dinc wel middelt tusschen sine scadue ende .j. claer licht, eest alsoe dat di jegeworp des lichs vast ende gestadech es ende niet dorescinech; want in der locht, ocht in den viere, ochte in ongestadecheit des waters, en wert de scadue niet wel onthouden, noch rechte bekint. Siet, aldus wert iegewelke scaduwe gesaect van drien dingen, dats van den lichte, ende van den middele, ende van den jegeworpe des lichs.

En 57, 2: Ghi wet wel dat hare die scadue altoes beweget, na alle die maniere des geens daer si ave comt, ende volget hem na in allen sinen wegen.

Ook reflexwerkingen [1]) zijn hem niet ontgaan.

ibid. Vl : 18, 13: Nu verstaet, als die sonne gheeft hare rayen eñ haren schijn in ene diepe valeye, tusschen .ij. hoghe berghe, eñ die sonne dan steet in dat hoechste des firmaments, alsoe datse bescinen mach den bodem ende den gront vander valeyen, soe

1) Spiegel-weerkaatsingen zijn in de middeleeuwsche literatuur iets heel gewoons. Zij waren bekend uit de alom verspreide Virgiliussage, vgl. Comparetti: Virgil im Mittelalter, Deutsch von Dütschke, Leipzig 1875, p. 256. Zie ook Eneïde 9562, Rose 1471, Flandrys I, 1034.

ghescien daar .iij. dinghe; want die valeye wert claerre eñ wederblickende vanden berghen, eñ si wert meer verhit ende si wert vruchtbaerre dan een playn effen lant.

Van de fijne opmerkingsgave van Willem van Hildegaersberch getuigt de volgende plaats uit zijn Gedichten:

XXIV, 60: Dair stont een boem, die was ghespleten
Mitten perse van den wynde,
Dat die zonne daer doer rinde
Ende schinen mochte doer die stam, enz.

Het spel van het heldere zonlicht op dien gespleten boomstam is werkelijk voortreffelijk gezien; en men denke slechts aan wat de beeldende kunst in dienzelfden tijd voortbracht, wil men de waarde van zulke verzen beseffen.

Ten slotte wil ik nog wijzen op een oudt liedeken uit het Antwerpsch Liedboek (H. B. XI), n°. 145. Het verhaalt van de belegering van Nieuwpoort door de Franschen (1489). Op een morgen worden de burgers gewekt door het luiden der klokken, en de stem van den torenwachter roept hun toe:

str. 3: Wel op ghi borgers van Nieupoort
Stelt u nu vromelick ter weyr
Want ons en gaet geen slapen aen
Ick sie die Fransche knechten
Blanck in haer harnas staen.

str. 4: Si quamen daer aengedrongen
Veel blanker dan een ijs
Op eenen morgenstonde, enz.

Indien ik het goed begrijp, toont de dichter hier een open oog te hebben voor de schoonheid van de in de morgenzon schitterende harnassen.

En hiermede heb ik vrij wel alles genoemd, wat ik heb kunnen vinden. Rijk is de oogst niet, maar zij is, dunkt mij, toch wel voldoende om te bewijzen, dat zuiver oogengenot ook den *dichters* van het middeleeuwsche Nederland niet vreemd is geweest.

BEHANDELDE KUNSTWERKEN.

Amsterdam, Rijksmuseum. Veerstukken van Es. van de Velde, Van Goyen, Adr. van de Velde, Jan Both, Nicolaas Berchem e. a. 67.

—— —— Geertgen tot St. Jans. Aanbidding der Koningen. 68, 69.

—— —— Werken van K. Dujardin, A. Cuyp, P. Potter, Adr. van de Velde, N. Berchem en J. Steen. 107.

Antwerpen. Museum. Passie-altaartje uit Avignon. 23.

—— —— Jan van Eyck. De Hl. Barbara. 49, 63.

—— —— —— Madonna bij de Fontein. 82, 91, 100.

—— —— Richting Rogier. Triptychon der zeven Sacramenten. 107, 119.

—— —— Memling. Portret van Nicolo Spinelli. 73, 75.

—— —— Sal. van Ruysdael. Veerstuk. 67.

Assisi. S. Francesco. Giotto? 10.

Bazel. Museum. Konrad Witz. De Hl. Christoffel. 114, 115.

Bergamo. Accademia Carrara. Memling? Mansportret. 68.

Berlijn. K. Friedrich-Museum. Gentsch altaar (vleugels). 42, 46, 48, 54, 59, 63, 67, 71, 73, 77, 78, 81, 82, 85, 88, 90, 91, 105, 106, 110, 118, 119, 120, 121, 122.

—— —— Jan van Eyck. Ridder van het Gulden Vlies. 49.

—— —— —— ? De man met de anjelier. 49.

—— —— —— Kerkmadonna. 119, 120.

—— —— Richting Van Eyck. Kruisiging (n⁰. 525 F.) 40, 43, 51, 52, 58, 59, 63, 73, 78, 80, 82, 85, 118, 120.

—— —— —— Madonna bij de Fontein. 82, 100.

—— —— Rogier van der Weyden. Johannes-altaar. 60, 66, 72, 77, 78, 83, 92, 106, 112, 119, 120, 121, 123.

—— —— —— ? Maria-altaar. 44, 46, 52, 63, 68, 72, 77, 112, 119, 120, 123.

Berlijn. K. Friedrich-Museum. Rogier van der Weyden. Middelburgsch altaar. 37, 42, 44, 60, 62, 66, 72, 74, 77, 78, 83, 106, 112, 119, 120.
—— —— P. Cristus. Annunciatie. 59, 67, 72, 77, 95, 119, 123, 128.
—— —— —— Geboorte van Christus. 45, 59, 62, 84, 85, 119, 122, 128.
—— —— —— Laatste Oordeel. 41, 64, 65.
—— —— —— Madonna met den Karthuizer. 39, 47, 72, 74.
—— —— Meester van Flémalle? Kruisiging (n⁰. 538A). 60, 63, 74, 79.
—— —— Dirk Bouts. Elias in de woestijn. 39, 56, 57, 59, 60, 62, 77, 78, 79, 83, 84, 86, 92, 93, 115, 116, 119, 122, 124, 128.
—— —— —— Het Pascha. 114, 123.
—— —— —— ? Christus bij Simon. 114.
—— —— —— ? Kruisiging Ad. Thiem. 38, 42, 43, 57, 60, 63, 68, 72, 75, 77, 78, 79, 89, 120.
—— —— Memling. Madonna met den appel (n⁰. 528B). 39.
—— —— —— ? Madonna (n⁰. 529). 68, 95.
—— —— —— Mansportret (n⁰. 529C). 39.
—— —— Geertgen tot St. Jans. Johannes de Dooper. 39, 42, 68, 80, 82, 84, 94, 105, 127.
—— —— G. David. Kruisiging. 37, 42, 46, 58, 64, 76, 107, 121.
—— —— Hieronymus (S. 17). 105.
—— —— Simone Martini? Passie-altaartje van Avignon (r. vl.). 23.
—— —— Anoniem. Rex regum. 46, 50.
—— —— —— Aanbidding der Koningen (n⁰. 527). 79, 88, 122, 124.
—— —— Fra Filippo Lippi. Madonna in het bosch. 91.
—— —— Filippino Lippi. Allegorie der Muziek. 66.
—— Verz. Von Kaufmann. A. Bouts. Hl. Hieronymus. 59, 62, 66.
—— —— Memling. Triptychon (verbrand). 66.
—— —— —— Zegenende Christus. 83.
—— —— Geertgen. Kerstnacht. 84, 127.
—— —— G. David. Aanbidding. 39, 57, 92, 106.
—— —— —— Johannes de Dooper en de Hl. Franciscus. 128.
—— —— —— ? Opwekking van Lazarus. 57.
—— Verz. vorst A. Radziwill. Memling? Annunciatie. 95.
Bonn. Universiteitsbibliotheek, Missale. 17.
Breslau. Museum. Sal. van Ruysdael. Veerstuk. 67.
Brugge. Stedelijk Museum. Jan van Eyck. Palamadonna. 105, 119.
—— —— Memling. Moreel-altaar. 42, 62, 66, 75, 83, 92, 93, 94.

Brugge. Stedelijk Museum. Memling. Floreins-altaar, 61, 66, 75, 80, 83, 123, 128.
—— —— G. David. Triptiek van Jean des Trompes met den Doop van Christus. 62, 70, 76, 78, 80, 81, 82, 85, 86, 92, 93, 121.
—— —— —— Oordeel van Cambyses. 107, 119.
—— —— —— Bestraffing van Sisamnes. 80, 107, 119.
—— Hôpital St. Jean. Memling. Johannes-altaar. 66, 75.
—— —— —— Madonna Nieuwenhove. 39, 121, 123.
—— —— —— Martin van Nieuwenhove. 39, 73.
—— —— —— Ursula-legende. 73, 92.
—— St. Sauveur. Richting Bouts. Hippolytus-altaar. 37, 39, 42, 57, 58, 59, 63, 64, 68, 72, 75, 77, 78, 79, 83, 92, 93, 105, 115.
—— St. Jacques. Lucia-legende. 57, 100.
—— Verz. Béthune. De Hl. Bruno. 80, 88.
Brunswijk. Museum. Geertgen? Diptychon. 64, 68, 100.
Brussel. Kon. Museum. Rogier? Pietà. 52, 53, 124.
—— —— Richting Rogier. Sforza-altaar. 68, 74.
—— —— P. Cristus? Beweening. 59, 60, 72, 78, 83, 86, 89, 120.
—— —— Dirk Bouts. Onthoofding van den edelman. 42, 75, 92, 93, 100.
—— —— —— Godsoordeel. 107, 114, 120.
—— —— A. Bouts. Hieronymus. 59, 62, 63, 66, 83, 92, 105.
—— —— Memling. Mansportret. 39, 83.
—— —— —— Portret Willem Moreel. 40.
—— —— —— Portret Barbara Moreel. 40.
—— —— —— ? De Hl. Sebastiaan. 68.
—— —— G. David. Aanbidding. 93, 106.
—— —— P. Bruegel. De volkstelling te Bethlehem. 70.
—— —— Sal. van Ruysdael. Veerstuk. 67.
—— Vroeger Verz. de Mérode. Meester van Flémalle. Mérode-altaar. 113, 121.
—— Bibl. royale de Belgique. Vitae Sanctorum. 17.
—— Bibl. de Bourgogne. Très belles Heures très richement enluminées du Duc de Berry. Ms. 11060—61, nu Bibl. royale n⁰. 719. 79, 103.
—— —— Codices 9510 en 9069 (nu Bibl. royale n⁰. 3083). 43.
—— —— Codex 9005, nu Bibl. royale n⁰. 1154. 110.
—— —— Kruisiging. Ms. 9215, nu Bibl. royale n⁰. 391. 44.

Budapest. Museum. Memling. Kruisiging. 41, 75.
Cambrai. Rogier? Zg. Altaar van Cambrai. 112.
Chantilly. Bibliotheek. Les très riches Heures du Duc de Berry. 26, 27, 52, 55, 60, 64, 65, 69, 70, 71, 76, 77, 79, 81, 90, 92, 103, 104, 105, 111, 117, 118, 124, 127.
—— —— Livre d'Heures d'Étienne Chevalier. 44.
—— Musée Condé. Memling? Portret van Anton van Bourgondië. 50.
Chatsworth. Verz. Duke of Devonshire. Memling. Madonna. 39, 68, 73.
Danzig. Marienkirche. Memling. Het laatste Oordeel. 41, 75.
Darmstadt. Groothert. Bibl. Missale. n⁰. 876. 17.
—— Museum. G. David? Madonna op den troon. 101.
Dijon. Museum. Melchior Broederlam. Altaarvleugels. 60, 103, 110, 117, 118.
—— —— Richting Broederlam. Vlucht naar Egypte. 103.
—— —— Richting meester van Flémalle. Geboorte van Christus. 79, 88, 122, 124.
Dresden. Kon. Museum. Jan van Eyck. Maria-altaar. 38, 120.
—— —— Sal. van Ruysdael. Veerstuk. 67.
—— —— Judaskus. 77, 124, 126.
Florence. S. Croce. Giotto. Fresco's. 10.
—— S. Marco. Fra Angelico da Fiesole. Annunciatie. 91.
—— Uffizi. Richting Rogier. Graflegging. 37, 50, 56, 60, 74, 77, 83, 92.
—— —— Hugo van der Goes. Portinari-altaar. 38, 42, 62, 68, 72, 76, 78, 79, 80, 84, 88, 93, 95, 96, 107.
—— —— Memling. Madonna. 39, 68, 83, 105.
—— —— —— ? De Hl. Benedictus. 68.
—— —— G. David. Aanbidding. 106.
—— —— Fra Angelico da Fiesole. Kruisafneming. 91.
—— —— Andrea del Verrocchio. Doop van Christus. 61.
—— —— Sandro Botticelli. Geboorte van Venus. 66.
Frankfort. Städelsches Institut. Rogier. Madonna onder den Baldakijn. 95.
—— —— Richting Rogier. Johannes-altaar. 60, 72, 92.
—— —— Jan van Eyck. Lucca-Madonna. 119.
—— —— Meester van Flémalle. Madonna. 92.
—— —— P. Cristus. Madonna met Heiligen 72, 100, 119, 123.
—— —— Richting D. Bouts. Tiburtijnsche Sibylle. 57, 63, 64, 68, 77, 83.
—— —— Memling. Mansportret. 39.
—— —— G. David. Hieronymus. 62, 78, 80, 81, 85, 106, 119.

Frankfort. Städelsches Institut. Sal. v. Ruysdael. Veerstuk. 67.
—— Stedelijk Museum. Anoniem. Madonna im Paradiesgärtlein. 17, 81, 91.
—— Verz. Noll. D. Bouts? Geboorte van Christus (fragment). 39, 79, 86.
Gent. St. Bavo. Gentsch altaar (middelpaneelen). 38, 46, 54, 55, 63, 77, 78, 81, 82, 85, 88, 90, 91, 110, 120.
Genua. Museo Brignole Sale. G. David. Kruisiging. 62, 76.
—— —— —— Hieronymus. 106.
—— —— —— ? Madonna. 78.
Haag (Den) Kon. Bibl. Hs. 74 G. 9. 40, 94.
—— —— —— 128 G. 31. 41.
—— —— —— 133 D. 18. 41, 45, 47, 50, 94.
—— —— —— 133 D. 1. 45.
—— —— —— 131 G. 4. 41.
—— —— —— 131 G. 38. 43.
—— —— —— 133 E. 19. 94.
—— —— —— IJ. 134. (Der Naturen Bloeme). 103.
—— —— —— IJ. 401. 109, 110.
—— —— —— IJ. 402. 44.
—— —— —— AA. 155. 47, 94.
—— —— —— AA. 157. 94.
—— —— —— AA. 159. 45.
—— Mus. Meerm. Westhr. Hs. 16. 109, 110.
—— —— —— 12. 45, 124.
—— —— —— 21 in-fol. Rymbijbel van Maerlant. 103, 109.
—— Mauritshuis. Richting Rogier. Godsnood. 68, 74.
—— —— Memling? Mansportret. 75.
Haekendover. Altaar. 103.
Hamburg. Verz. Glitza. Glitza-meester. Kruisiging. 83.
Hayward's Heath. Verz. Stephenson Clarke. Richting Bouts. Madonna (n⁰. 43 tent. Brugge 1902). 57, 68, 76, 77, 100.
Hermannstadt, Gymnasium. Memling? Mansportret. 64.
Keulen. Aartsbissch. Mus. Joh. v. Valkenburg. Graduale. 17.
—— Wallraf-Richartz Mus. Antependium. 17.
—— Dom. Fresco's van de koorafsluiting. 17.
—— —— Klara-altaar. 91.
—— Verz. Oppenheim. P. Cristus. Legende van den Hl. Eligius. 121.
Kolmar. S. Martin. Martin Schongauer. Madonna im Rosenhag. 82.

Leipzig. Sted. Mus. Anoniem. Liebeszauber. 121.
Leuven. St. Pieter. Dirk Bouts. Avondmaal. 100, 114, 116, 120, 123.
—— —— —— ? Erasmus-altaar. 60, 61, 63, 77, 78, 83, 105, 115, 120.
—— Vroeger Verz. Helleputte. Triptychon. 67.
Lissabon. Pal. Ayuda. Hieronymus Bosch. Verzoeking van den Hl. Antonius. 108, 124.
Liverpool. Royal Institution. Richting meester van Flémalle. Kruisafneming. 77, 120.
Londen. Nat. Gallery. Jan van Eyck. Arnolfini-intérieur. 38, 49, 105, 119, 120, 121.
—— —— Dirk Bouts. Mansportret. 39.
—— —— —— Madonna. 57.
—— —— Richting Bouts. Graflegging. 38, 62, 68, 72, 90.
—— —— G. David. Graflegging. 68, 72, 78, 80, 81, 119.
—— —— —— Aanbidding. 76.
—— —— —— Verloving van de Hl. Catharina. 78, 81, 85, 101.
—— —— —— Altaar van Bern. de Salviatis. 81, 85, 86.
—— —— Vittore Pisano. De Hl. Antonius en Joris. 81.
—— Britsch Museum. P. Potter. Slapende hond. 107.
—— Verz. Lord Penrhyn. D. Bouts? Madonna met den Hl. Lucas. 57, 77, 78.
—— Vroeger Verz. G. Salting. P. Cristus. Mansportret. 77, 86.
—— —— G. David. Hieronymus. 68, 72, 78, 80, 81, 85, 106, 119.
—— —— Meester van Flémalle. Madonna. 119, 120, 121.
—— —— Verz. Dingwall. G. David. Kruisafneming. 76.
—— Verz. Agnew & Sons. —— Anna-altaar. 76.
Lübeck. Marienkirche. Memling. Kruisiging. 41.
Lütschena. Verz. Speck von Sternburg. Richting Rogier. Visitatie. 72, 92, 107, 120.
Madrid. Prado. Richting Rogier. Kruisiging. 62.
—— —— Meester van Flémalle. Werl-altaar. 62, 75, 83, 89, 95, 119, 120, 121, 122.
—— —— Hieronymus Bosch. Aanbidding der Koningen. 108, 119, 124, 128.
—— Verz. Traumann. G. David? Madonna met kind. 96.
Monforte. College van de „Escolapios”. Hugo van der Goes? Aanbidding der Koningen. 96.
München. Pinakotheek. Rogier. Driekoningen-altaar. 50, 60, 74, 78, 83, 92, 95, 106, 112, 119, 120, 121, 123.

München. Pinakotheek. Dirk Bouts. Abraham en Melchizédek. 56, 59, 60, 63, 78, 83, 86, 89, 92, 105, 115.
—— —— —— Verzameling van het manna. 59, 60, 62, 75, 78, 83, 86, 89, 115, 116, 119, 124, 125, 128.
—— —— —— ? Judaskus. 77, 126.
—— —— Meester van de Parel van Brabant. Triptychon. 38, 39, 41, 42, 43, 56, 59, 61, 62, 66, 70, 76, 78, 79, 83, 90, 92, 93, 105, 115, 118, 119, 124, 125.
—— —— A. Bouts. Annunciatie. 95.
—— —— Memling. Zg. Zeven Vreugden van Maria. 61, 64, 73, 80, 92, 123, 124.
—— —— —— Johannes de Dooper. 62, 68, 73.
—— —— Sal. van Ruysdael. Veerstuk. 67.
—— Hof- und Staatsbibl. Cod. germ. 84. 45.
Padua. Arena. Giotto. Fresco's. 10.
—— Museo Civico. Copie Jan van Eyck. Kruisiging. 74.
Parijs. Louvre. Simone Martini? Passie-altaartje uit Avignon (l. vl.). 23.
—— —— Vittore Pisano. Portret van een prinses uit het huis Este. 92.
—— —— Jan van Eyck. Rollin-Madonna. 33, 49, 58, 62, 63, 66, 71, 100, 106, 115, 119, 120.
—— Verz. G. Rothschild. —— ? Madonna met den Karthuizer. 33, 47, 58, 63, 66, 71, 77, 119.
—— —— G. Belin. Legende van den Hl. Joris. 46.
—— —— Schloss. Richting P. Cristus. Pietà. 46, 52, 59.
—— vroeger Verz. R. Kann. Anoniem. Annunciatie. 95, 100.
—— —— Meester van de Parel van Brabant? Mozes voor het brandende braambosch. 57.
—— —— Memling. Altaarvleugels. 61, 68, 75.
—— —— G. David. Altaarvleugels. 76.
—— Bibl. nat. Anoniem. Apocalypse (fond. neerl. Cat. Huet n^0. 3). 34, 35.
—— —— Livres des Merveilles. 100, 104.
Petersburg. Ermitage. Jan van Eyck. Annunciatie. 95.
—— —— Richting Jan van Eyck. Kruisiging. 33, 40, 41, 42, 51, 52, 53, 58, 59, 73, 118.
—— —— —— Het laatste Oordeel. 41, 46, 65.
—— Keiz. Openb. Bibl. Grandes Chroniques de S. Denys. 42, 44.
Philadelphia. Verz. Johnson. G. David. Madonna. 101.

Pisa. Campo Santo. Triomf van den Dood. 106.
Praag. Rudolphinum. Geertgen tot Sint Jans? Driekoningen-triptychon. 68, 72, 101.
Richmond. Verz. Sir Fr. Cook. Richting Jan van Eyck. De drie Maria's aan het graf. 40, 44, 51, 58, 59, 62, 78, 118, 119, 125.
Rome. S. Clemente. Masaccio. Fresco's. 111.
Rotterdam. Museum Boymans. A. Bouts. Johannes op Patmos. 39, 57, 66, 68, 77, 83, 92, 93.
Siena. Palazzo pubblico. Ambrogio Lorenzetti. Fresco's. 12.
—— Dom. Pietro Lorenzetti. Geboorte van Maria. 110.
—— Opera del Duomo. Duccio. Noli me tangere. 60.
Sigmaringen. Verz. vorst van Hohenzollern. G. David. Annunciatie. 95.
Solothurn. Stedelijk Museum. Maria met de aardbeien. 91.
Straatsburg. Museum. Konrad Witz. De Hl. Catharina en de Hl. Magdalena. 113.
Turijn. Biblioteca nazionale. Heures de Turin (1903 verbrand). 28—54, 64, 65, 69, 70, 72, 76, 80, 82, 104, 111, 118, 124.
—— Pinakotheek. Richting J. van Eyck. Stigmatisatie van den Hl. Franciscus. 33, 51, 59, 61, 62, 72, 73, 77, 120.
—— —— Richting Meester van Flémalle. Madonna met Kind. 120, 122.
—— —— Memling. Passie. 40, 48, 61, 75, 80, 83, 123.
Utrecht. Universiteitsbibliotheek. De civitate Dei. Ms. 42, Eccl. 9, Cat. Tiele. 39, 43, 44.
—— Aartsbisschoppelijk Museum. Nederduitsch Getijdenboek. 44.
Venetië. Bibl. van S. Marco. Breviarium Grimani. 56, 64, 70, 88, 94, 95, 100, 104, 105.
—— Museum. Memling. Mansportret. 39, 73.
Vicenza. Pinakotheek. Memling? Kruisiging. 75.
Weenen. Hofmuseum. Johannesmantel. 60.
—— —— Richting Rogier. Kruisigings-triptiek. 37, 60, 61, 74, 77, 86, 120.
—— —— —— De Hl. Catharina. 59, 66, 72, 74, 77, 83, 86.
—— —— Hugo van der Goes. Beweening. 39, 76, 93, 125.
—— —— —— Zondeval. 39, 56, 77, 90, 93.
—— —— Memling. Madonna onder den baldakijn. 39, 68.
—— —— —— ? Vleugels van de Kruisiging in Budapest. 75.
—— —— Geertgen tot Sint Jans. Godsnood. 38, 42, 68, 72, 76, 78, 80, 84, 87, 90, 119, 127.

Weenen. Hofmuseum. Geertgen tot Sint Jans. Legende van de reliquieën van Joh. den Dooper. 42, 58, 68, 72, 78, 80, 84, 90, 94, 119, 127, 128.
—— —— G. David. Michaels-altaar. 76, 105.
—— —— H. Bosch. De Hl. Hieronymus. 108, 119, 123.
—— —— —— Het Martyrium van de Hl. Catharina. 108.
—— —— P. Bruegel d. O. Bethlehemitische Kindermoord. 70.
—— —— —— Het landschap met de jagers. 70.
—— Verz. Wilczeck. Richting Rogier. Madonna met den Hl. Lucas. 39, 66, 70, 78, 83, 92, 100, 119, 120.
—— Hofbibliotheek. Chronique de Jérusalem. 43, 44, 70.
—— —— Codex 2771/72. 44.
—— —— Hortulus animae. 100.
—— Albertina. Handzeichnungen der Albertina. 37.
—— —— H. Bosch. Carnavalsvreugde. 108.
Wörlitz. Gotisches Haus. Kruisiging. 40, 41, 43, 45, 62, 63, 77, 79, 86.

LITERATUUR.

Augustinus: Confessiones, uitg. Von Raumer, Gütersl., 1876.

Balet, Dr. Leo: Der Frühholländer Geertgen tot Sint Jans. Den Haag, Mart. Nijhoff, 1910.

Bastelaer, René van: Peter Bruegel l'Ancien, son Oeuvre et son Temps, par René van Bastelaer et Georges H. de Loo. Bruxelles, G. van Oest & Cie., 1907.

Beer, R.: Die Miniaturen-Ausstellung der K. K. Hofbibliothek. II. Kunst und Kunsthandwerk, 1902.

Beissel, Steph.: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters.

Berger, A. E.: Die Lehre von der Naturnachahmung. Darmstadt, C. F. Wintersche Buchdruckerei, 1906.

Bernard, Charles: Pierre Breughel l'Ancien. Bruxelles. G. van Oest & Cie., 1908.

Biese, Alfred: Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig, Verlag von Veit & Comp., 1892.
Bode, Wilhelm: La Renaissance au musée de Berlin. Gaz. des Beaux-Arts 1887².
Bodenhausen, Eberhard von: Gerard David und seine Schule. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1905.
Bolland, G. J. P. J.: Zuivere Rede en hare Werkelijkheid. 2e uitg. Leiden, A. H. Adriani, 1909.
Bouchot, Henri: „Le Paysage chez les Primitifs" in Histoire du Paysage en France. Paris, Librairie Renouard, 1908.
Burckhardt, Daniel: Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei, Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunsts. XXVII (1906).
—— Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. 10 Aufl. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1908.
Carstanjen, Fr.: Entwicklungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance. Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, 1896.
Chmelarz, E.: Ein Verwandter des Breviarium Grimani in der K. K. Hofbibliothek. Jahrb. der kunsthist. Samml. des A. H. K. IX.
Coggiola, G.: Le Bréviaire Grimani de la Bibliothèque S. Marc à Venise. Leyde/Amsterdam. A. W. Sijthoff/Scheltema en Holkema's Boekhandel, 1908.
Cohen, W.: Studien zu Quinten Metsijs. Bonn, Verlag von Friedr. Cohen, 1904.
Comparetti: Virgil im Mittelalter. Deutsch von Dütschke. Leipzig, 1875.
Creizenach, W.: Geschichte des neuern Dramas. Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer, 1893.
Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei. Ausg. Jordan. Leipzig, 1869—1876.
—— Geschichte der altniederländischen Malerei. Ausg. Springer. Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1875.
Delisle, L.: Les Livres d'heures du Duc de Berry. Gaz. des Beaux-Arts, 2me pér. Tom. XXIX.
Detzel: Christliche Ikonographie, Freiburg 1894/1896.
Diez, Fr.: Die Poesie der Troubadours, 2e Aufl.
—— Leben und Werke der Troubadours, Leipzig 1882.
Dollmayr, H.: Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländischen Malerei des XV und XVI Jahrhunderts. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. H. K. XIX (1898).

Dülberg, Fr.: Die Leydener Malerschule. Berlin, 1899.

Durrieu, P.: Les très riches Heures de Jean de France, Duc de Berry. Paris, Plon Nourrit & Cie., 1904.

—— Heures de Turin. Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles Heures de Jean de France, Duc de Berry. Reproduction en phototypie d'après les originaux de la Biblioteca Nazionale de Turin et du Musée du Louvre. Paris 1902.

—— Les Débuts des Van Eyck. Gaz. des Beaux-Arts, 3me. pér., (1903), Tom. XXIX.

—— Alexandre Bening et les peintres du Bréviaire Grimani. Gaz. des Beaux-Arts 1891.

Duyse, Fl. van: Het oude Nederlandsche Lied. 's Gravenhage. Martinus Nijhoff / Antwerpen. De Nederlandsche Boekhandel, 1903.

Dvořák, Max: Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck. Jahrb. d. kunsth. Samml. des A. H. K. XXIV (1904).

Engelen, Cl.: Een overzicht van de ontwikkeling der tuinkunst in West-Europa. Het Huis oud en nieuw. Jaarg. 8 (Juli 1910).

Falke, Jac. von: Der Garten. Seine Kunst und Kunstgeschichte. Verlag von W. Spemann, Berlin und Stuttgart.

Fétis: Catalogue déscriptif et historique des tableaux anciens. Bruxelles, Imprimerie Ad. Mertens, 1889.

Fierens Gevaert: La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres. Bruxelles, Van Oest & Cie, 1905.

Flechsig, Ed.: Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des XVI Jahrhunderts, I. Dresden, Bruno Schulze, 1894.

Fourcaud, L. de: La Peinture dans les Pays-Bas et dans le Nord de l'Europe. André Michel, Histoire de l'art III, p. 229 s.s.

Friedländer, Max. J.: Die Brügger Leihausstellung von 1902. Rep. f. Kunstw. XXVI.

—— Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV und XVI Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902. München, Bruckmann, 1903.

—— Geertgen tot Sint Jans. Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsamml. Bd. XXIV (1903).

—— P. Bruegel der Ältere im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Ausg. Photographische Gesellschaft, Berlin.

Friedländer, Max J.: Die Leihausstellung der New Gallery in London, Januar—März. 1900. Rep. XXIII.
—— De Verzameling Von Kaufmann te Berlijn. Onze Kunst 1906[2].
Frimmel, Theod. von: Vom Sehen in der Kunstwissenschaft. Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1897.
—— Kleine Galeriestudien, Neue Folge II. Wien, Verlag von Gerold & Cie, 1895.
—— Kleine Galeriestudien, Neue Folge IV.
Gaultier, P.: Reflets d'Histoire. Paris, Librairie Hachette et Cie., 1909.
Gillet, L.: Le Paysage dans la Miniature. Histoire du Paysage en France. Paris, Librairie Renouard, 1908.
Gossart, M.: Jérôme Bosch, le „faiseur de dyables" de Bois-le-Duc. Lille, Imprimerie centrale du Nord, 1907.
Grimm, H.: Zur Entstehung des Breviarium Grimani. Jahrb. der kgl. Preuss. Kunstsamml. I.
Guthmann, J.: Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1902.
Haendcke, B.: Berthold Furtmeyr. Diss. München, 1885.
Haseloff, A.: La miniature dans les pays cisalpins depuis le commencement du XIIe jusqu'au milieu du XIVe siècle. A. Michel: Hist. de l'Art II[1].
—— Die Vorläufer der Van Eyck in der Buchmalerei. Sitzungsbericht I der kunstgesch. Gesellsch., Berlin, 1903.
Hausenstein, W.: Der Bauern-Bruegel. Klass. Illustratoren VI. München, R. Piper & Co., 1910.
Heiland, P.: Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule. Diss. Strassburg, 1902.
Hennecke, E.: Neutestamentliche Apocryphen. Verlag von J. C. B. Mohr, Tübingen und Leipzig, 1904.
Hotho: Zs. f. b. K. 1867, p. 103.
Hottenroth, Friedr.: Trachten der Völker. Stuttgart, Verlag von G. Weise, 1884—1891.
Hulin, G. (Georges H. de Loo): Les très riches Heures de Jean de France, duc de Berry, par Pol de Limbourc et ses frères. Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Gand, 11me Année (1903).
—— L'atelier de Hubrecht van Eyck et les Heures de Turin. Bulletin de la société pour le progrès des études philologiques et historiques, Séance 1902, Gand 1903.

Hulin, G. (Georges H. de Loo): Catalogue critique de l'exposition de Bruges, 1902. Gand, A. Siffer, 1902.

—— An authentic Work by Jacques Daret. The Burlington Magazine. Juli, 1909.

Hijmans, H.: L'exposition de la Toison d'or à Bruges. Gaz. des Beaux-Arts, 1907[2].

Jameson: Legends of the Madonna.

Janitschek, H.: Geschichte der deutschen Malerei. Berlin, 1887/88.

Jongh, Joh. de: Het Hollandsche Landschap in Ontstaan en Wording. 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1903.

Justi, C.: Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien. Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunsts. X (1889).

Kaemmerer, L.: Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers. Diss. Leipzig, 1886.

—— Hubert und Jan van Eyck. Knackfussuitg. Bielefeld und Leipzig. 1898.

—— Memling. Knackfussuitg. Bielefeld und Leipzig, 1899.

Kalff, G.: Het Lied in de Middeleeuwen. Leiden, E. J. Brill, 1883.

Kallab, W.: Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV und XV Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwickelung. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. H. K. XXI (1900).

Kaufmann, A.: Der Gartenbau im Mittelalter. Berlin, Verlag von Bodo Grundmann, 1892.

Kautzsch, R.: Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriften-Illustration im späteren Mittelalter. Strassburg, Heitz & Mündel, 1894.

Kehrer, H.: Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, 1909.

Kern, G. J.: Die Grundzüge der linear-perspectivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder Van Eyck und ihrer Schule. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1904.

Killermann, Seb.: A. Dürers Pflanzen-und Tierzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte. Strassburg, Heitz & Mündel, 1910.

Kraus, F. X.: Geschichte der Christlichen Kunst. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung, 1908.

Kretschmer—Rohrbach: Die Trachten der Völker. Leipzig, J. G. Bach's Verlag, 2e Aufl. 1882.

Lamprecht, K.: Deutsche Geschichte. 2e Aufl. Berlin, 1894—1909.
Leliman, J. H. W.: Italiaansche Villa's en Tuinen der Renaissance. Bouwkunst. Tweem. Tijdschr. 1909 (1ste Jaarg.).
Lenoir, P.: Histoire du Réalisme et du Naturalisme dans la Poésie et dans l'Art. Paris, Maison Quantin, 1889.
Lichtwark, A.: Meister Francke. Hamburg, 1899.
Loo, G. H. de: vgl. Van Bastelaer en Hulin.
Lüning, O.: Die Natur, ihre Auffassung und poetische Verwendung in der altgermanischen und mittelhochdeutschen Epik bis zum Abschluss der Blütezeit. Fr. Schulthess, Zürich, 1889.
Mander, C. van: Schilder-Boeck. Voor Paschier van Wesbusch, Boeckvercooper tot Haerlem. 1604.
Marez, H. de: De Tentoonstelling der Vlaamsche Primitieven te Brugge. Onze Kunst. 1902[2].
Otte: Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. Leipzig 1883/84.
Paulet, L.: J. Pilavaine. Bruxelles et Amiens, 1858.
Peltzer, A.: Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Strassburg, Heitz & Mündel, 1899.
Pératé, A.: La peinture italienne avant Giotto: André Michel, Histoire de l'Art II[1]. Paris, Librairie Armand Colin.
—— : La peinture italienne au XIV Siècle: André Michel, Histoire de l'Art II[2].
Piper, R.: Das Tier in der Kunst. München, R. Piper & C[0]., 1910.
Pit, A.: De Overgang van Gothiek tot Renaissance en van Realisme tot Idealisme. Tijdschr. voor Wijsbegeerte, 1ste Jaarg. (1907).
—— Les Origines de l'Art hollandais. Paris, Champion, 1894.
Racinet: Le costume historique. Paris 1876—87.
Reinach, S.: Un manuscrit de Philippe le Bon à la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg. Gaz. des Beaux-Arts, 3me pér. XXIX (1903).
—— L'adoration des Mages de Hugo van der Goes à Monforte. Gaz. des Beaux-Arts, Août 1910.
Riat, G.: L'Art des Jardins. Paris, L. H. May.
Riehl, B.: Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15 Jahrhunderts. München, 1895.
Romdahl, A.: Pieter Brueghel d. Ä. und sein Kunstschaffen. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. H. K. XXV, 1905.

Rosen, F.: Die Natur in der Kunst. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1903.

Schestag, A: Die Chronik von Jerusalem. Eine für Philipp den Guten verfertigte Miniaturenhandschrift der Wiener Hofbibliothek. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. H. K. XX (1899).

Schmidt—Degener: De „Zeven Deugden" van Jan van Eyck in het Nederlandsch Museum te Amsterdam. Onze Kunst, 1907.

Schotmüller, Fr.: Eine verschollene Kreuzigung von Jan van Eyck. Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunsts. XXIII (1902).

Schubert—Soldern, F. von: Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Strassburg, Heitz & Mündel, 1903.

Schubring, P.: Ein Passionsaltärchen des Simone Martini aus Avignon. Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunsts. XXIII (1902).

Six, J.: A propos d'un „repentir" de Hubert van Eyck. Gaz. des Beaux-Arts, Tom. XXXI (1904).

Thode, H., Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. 2e Aufl. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1904.

—— Giotto. Knackfussuitg. Bielefeld und Leipzig, 1899.

Tschudi, H. von: Der Meister von Flémalle. Jahrb. d. kgl. Pr. Kunsts. XIX.

—— Die Ausstellung altniederländischer Gemälde im Burlington Fine Arts Club. Rep. XVI.

Vermeylen, A.: In memoriam het Turijnsche Getijboek. Onze Kunst, December 1904.

Vischer, R.: Ueber das optische Formgefühl. J. O. Galler, Stuttgart, 1873.

Vitzthum, G.: Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des Hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa. Verlag von Quelle und Meyer, Leipzig, 1907.

Vogelsang, W.: Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Strassburg, Heitz & Mündel, 1899.

—— Bloemen en Vazen. Het Huis oud en nieuw. 3e Jaarg. 1905.

Voll, K.: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig, Verlag Poeschel & Kippenberg, 1906.

—— Die Werke des Jan van Eyck. Strassburg, Verlag von Karl J. Trübner, 1900.

Vooys, C. G. N. de: Middelnederlandsche Legenden en Exempelen. 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1900.

Vooys, C. G. N. de: Middeleeuwse Schilderingen van het aardse Paradijs. Tijdschr. voor Ned. Taal- en Letterk. XXV.

Waagen, G. Fr.: Kunstdenkmäler Wiens I. Wien, Wilhelm Braumüller, 1866.

—— Zs. f. b. K. 1868, p. 127.

Wallerstein, V.: Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts. Strassburg, Heitz & Mündel, 1909.

Warburg, A.: Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance. Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunsts. XXIII.

Weale, J.: Hubert van Eyck. Gaz. des Beaux-Arts. 3me pér. Tom. XXV (1901).

—— Catalogue de l'Exposition de Bruges 1902.

—— The early Painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges Exhibition of 1902. Burlington Magazine I[1] (1903).

Weichardt: Die Entwicklung des Naturgefühls in der mittelenglischen Dichtung vor Chaucer. P. Peters, Kiel, 1900.

Weisbach, W.: Impressionismus. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1910.

Weiss, H.: Kostümkunde. Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert.

Woltmann und Woermann: Geschichte der Malerei I. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1879.

VERBETERINGEN.

Blz. 17, reg. 1: veranderingen, lees: verandering.
„ 22, reg. 11: opleveren, lees: leveren.
„ 40, reg. 2: Pl. IV[2], lees: Pl. IV[3].
„ 40, a[1]: voeg er achter: Zie Pl. VII[4].
„ 40, a[2]: voeg er achter: Zie Pl. VII[7].
„ 40, a[3]: voeg er achter: Zie Pl. VII[2].
„ 41, a[1]: voeg er achter: Zie Pl. VII[5]. Vgl. ook Pl. VII[6].
„ 44, a[3]: voeg er achter: in het landschap.
„ 46, a[4]: voeg er achter: Randmin. 37 komt hierin veeleer overeen met werken als de Kruisiging in St. Petersburg (Pl. XI[3]) en de Kruisdraging uit de Passie in Turijn (Pl. XI[4]).
„ 52, reg. 19: voeg in achter Brussel: Zie Pl. XII.
„ 57, a[2]: voeg er achter: Pigmentdruck Bruckmann.
„ 79 a[3] en 103 a[3]: lees: Ms. 11060—61 van de Bibl. de Bourgogne, nu Bibl. royale n°. 719.
„ 87 a[4]: voeg er achter: Dr. C. G. N. de Vooys. Middeleeuwse Schilderingen van het Aardse Paradijs. Tijdschr. voor Ned. Taal- en Letterk. XXV, 81 ss.
„ 110 a[1]: Mus. Westhr., lees: Mus. Meerm. Westhr.

STELLINGEN

I

Kraus: Geschichte der Christlichen Kunst II², 81 geeft een ethisch onrechtvaardig, aesthetisch onvolledig en verkeerd oordeel over de kunst der late Renaissance (Barok).

II

Scherpere definities en omgrenzingen der begrippen Hoogrenaissance en Barok zijn zelfs in de handboeken mogelijk en noodzakelijk.

III

De voorstelling van Dr. R. Jacobsen in „Carel van Mander" (Inl. p. 15), als zou de Renaissance plotseling een einde hebben gemaakt aan een groote bloeiperiode in onze schilderkunst, is onjuist.

IV

Het werk van Joachim de Patinier kan mede het bewijs leveren, dat men den invloed der Italiaansche kunst op de Nederlandsche landschapschilderkunst van de 16ᵉ eeuw niet genoegzaam heeft opgemerkt.

V

Dr. Joh. de Jongh geeft in „Het Hollandsche Landschap in Ontstaan en Wording" (p. 56—61) een geheel scheef beeld van de Duitsche kunst in de 2ᵉ helft der 15ᵉ en in de 1ˢᵗᵉ helft der 16ᵉ eeuw.

VI

De oplossing, die Dr. Leo Balet geeft van de figuren op de voorstelling van de Heilige Maagschap van Geertgen tot Sint Jans in het Rijksmuseum te Amsterdam is juist, maar niet oorspronkelijk.

VII

De Rollin-Madonna behoort tot de vroege werken van Jan van Eyck.

VIII

Noch de Kruisiging in Berlijn (n^0. 525 F), noch de Kruisiging in St. Petersburg is het werk van een der gebroeders Van Eyck zelf.

IX

De Kruisigings-triptiek in het Hofmuseum te Weenen, die op naam staat van Rogier van der Weyden (n^0. 634) en de aan den meester van Flémalle toegeschreven Kruisiging in het K. Friedrich-Museum te Berlijn (n^0. 538 A) komen uit éénzelfde werkplaats. Ook de Geboorte van Christus in Dijon, aan den meester van Flémalle toegekend, is hieraan verwant.

X

De Hl. Catharina uit het Hofmuseum in Weenen (n^0. 633) is geen eigenhandig werk van Rogier van der Weyden, maar staat in nauw verband tot de Visitatie in Lütschena.

XI

De Aanbidding der Koningen in het Rudolphinum te Praag is niet van de hand van Geertgen tot Sint Jans.

XII

Ten onrechte geeft Prof. Verdam in het Mnl. Wdb. (VI. 628) aan het woord *prayeel* o. m. de beteekenis: „een met bloemperken bezet grasveld, een bloementuin”.

XIII

Ten onrechte beweert Dr. E. Verwijs in zijn uitgave van Ferguut (96, noot 3), dat de verzen 3031—3035 onzinnig zijn.

XIV

Gedicht op den Kalendier (Mnl. Ged. en Fragm., ed. Nap. de Pauw I^3, 581 vlgg.) 350:

De blutskine metter quader brayen,
Die in den somer sloughen delayen,
Maken nu verberrende schenen.
Ten viere waert es al haer meenen,
Daer si in nemen groot solaes.

De duisterheid dezer verzen (zie Mnl. Wdb. i. v. *blutse* en *brade*) kan men oplossen door *braye* op te vatten als een pars pro toto.

XV

Door zijn eenzijdig godsdienstige opvattingen geeft Dr. J. van der Valk in Onze Letterkunde II, 1—6 een onjuist beeld van de Renaissance.

XVI

Ten onrechte beweert Prof. Blok (Geschiedenis van het Nederlandsche Volk V, 400), dat het zoogenaamde aansprekersoproer te Amsterdam in 1696 eenvoudig te wijten was aan ontevredenheid over de schending van dierbare en overoude gebruiken.

XVII

Het is wenschelijk, dat de Nederlandsche geschiedschrijvers zich meer dan tot dusverre gaan bezighouden met de geschiedenis van onzen waterstaat. De geschiedenis onzer waterschappen en polders ligt nog op vele punten in het duister en is toch wel

een der meest fundamenteele en kenmerkende deelen der Nederlandsche historie.

XVIII

Bij het onderwijs in de geschiedenis van Nederland aan gymnasium en H. B. S. moet de ontwikkeling onzer koloniale macht uitvoeriger en meer in samenhang worden geschetst dan thans meestal geschiedt.

XIX

Het is niet te ontkennen, dat in vele opzichten de Duitsche wijze van promoveeren de voorkeur verdient boven de Nederlandsche.

86-B14938